DES OPINIONS DE LA PRESSE

SUR LE

STABAT DE ROSSINI,

EXÉCUTÉ

Pour la première fois en [illegible], au [illegible]

LE 7 JANVIER 1842

Par

Paris,

CHEZ E. THORENAS ET CIE, [illegible]

[illegible]

1842

STABAT MATER

DE G. ROSSINI.

(Plus intéressant pour les jugements qu'on peut porter sur la Presse que sur Rossini !) même Gautier (p. 21-31) sacrifié à l'idole

BBQ 1056

ML
410
.R8
R46
1842
SMRS

IMPRIMERIE D'ÉD. PROUX ET Ce, RUE NEUVE-DES-BONS-ENFANS 3.

RÉSUMÉ

DES OPINIONS DE LA PRESSE

SUR LE

STABAT DE ROSSINI,

EXÉCUTÉ

Pour la première fois en public, au Théâtre-Italien,

LE 7 JANVIER 1842.

Paris.

CHEZ E. TROUPENAS ET Cie, ÉDITEURS DE MUSIQUE,
RUE NEUVE-VIVIENNE, 40.

1842.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/rsumdesopini00pari

RÉSUMÉ

DES OPINIONS DE LA PRESSE

SUR LE

STABAT DE ROSSINI.

L'admiration publique ne peut se lasser des exécutions réitérées qu'on a faites au Théâtre-Italien du *Stabat* de Rossini, et chaque fois que l'affiche en porte l'annonce, on est sûr de voir accourir une foule empressée de témoigner son enthousiasme par les plus vifs applaudissemens.

Toute la presse musicale s'est occupée du *Stabat* de Rossini : il nous a paru curieux de réunir quelques uns des articles auxquels il a donné lieu. Malgré la différence d'appréciation, la conclusion est partout la même : l'œuvre nouvelle du grand maître est et reste classée parmi les chefs-d'œuvre.

En tête de ces jugemens émanés des principaux organes de la presse, nous avons placé les deux ar-

ticles publiés par la *France Musicale*, parce qu'ils ont précédé l'exécution publique du *Stabat;* les autres suivent par ordre de date.

LA FRANCE MUSICALE.

7 Novembre 1841.

L'apparition d'une œuvre nouvelle de Rossini, après un silence que déplorent tous les admirateurs de ce puissant génie, était un événement trop important pour ne pas mettre en émoi tout le monde musical : aussi à peine l'annonce de ce *Stabat* fut-elle faite que déjà la propriété en était revendiquée par ceux même qui savaient n'y avoir aucuns droits ; mais sa supériorité n'était contestée par personne. Une lecture de quelques uns des principaux morceaux avait été faite chez M. Zimmerman, et quelque restreint que fût le nombre des invités à cette presque réunion de famille, partout on s'entretenait des beautés de premier ordre que renfermaient les divers versets, et, comme, en passant de bouche en bouche, l'exagération va toujours croissant, il s'est trouvé qu'un morceau d'une dimension très raisonnable a été, m'a-t-on dit, accusé, par un critique, de comporter cent quarante pages de partition, tandis qu'il ne se compose que de cent quarante mesures d'un mouvement modéré, ce qui, comme on le voit, est bien différent.

Une première audition, de six morceaux du *Stabat*, a eu lieu dimanche dernier, dans les salons particuliers de

M. Herz. Le piano était tenu par M. Labarre, les chœurs dirigés par M. Panseron, le double quatuor conduit par M. Girard : les solistes étaient madame Viardot-Garcia, madame Labarre, M. A. Dupont et M. Geraldy. L'auditoire était digne des exécutans ; il était entièrement composé d'artistes et d'hommes éminens dans les sciences et les lettres : aussi vit-on rarement une pareille sympathie et un aussi juste échange de sentimens et d'émotions, de talens et d'applaudissemens. Quelques personnes auraient désiré que cette exécution eût lieu dans la salle de concert de M. Herz et non dans ses salons ; mais alors il aurait fallu un auditoire plus nombreux, partant moins éclairé, qui ne se fût pas aussi bien rendu compte de l'insuffisance des masses, de l'absence des instrumens à vent, remplacés par un piano, et qui eût été moins capable d'apprécier toutes les finesses de détail et le grandiose des ensembles que ne pouvait faire ressortir le petit nombre des voix chorales. Par une assez heureuse combinaison, due peut-être au hasard, les dames se trouvaient placées dans une pièce et les hommes dans une autre, d'où ils ne pouvaient voir ni être vus : on était donc sûr qu'il n'y aurait de distractions de part ni d'autre, et que toute l'attention se porterait sur le but de la réunion : chose fort rare dans les concerts, où l'on est souvent attiré autant par le désir d'admirer de jolis visages ou de faire briller de nouvelles toilettes, que par le charme de la musique.

Un silence religieux s'établit dès que M. Girard eût donné le signal de l'attaque aux violoncelles qui exécutent les premières mesures de la strophe *Stabat Mater ;* et bientôt l'assemblée a été vivement impressionnée par le début grandiose de ce morceau. Le motif fait son entrée par une imitation à l'octave entre les basses, les ténors et les soprani. Rossini, qui nous a peu habitués à ce genre de combinaisons, semble, par cet exorde, nous initier de prime-abord à une nouvelle manière ; c'est l'oubli de son passé qu'il nous

recommande ; à l'exemple de Virgile qui, au moment de commencer l'*Énéide*, s'écrie :

Ille ego qui quondam gracili modulatus avenâ.....

de même Rossini se présente à nous non plus comme l'interprète des fureurs jalouses d'Otello, des douleurs de Ninetta, de la verve spirituelle de Figaro, ou des amoureuses aventures du Comte Ory, non plus comme le chantre des martyrs de la Liberté, des victimes de Mahomet ou de Gessler, mais comme le barde inspiré qui va nous révéler toutes les douleurs de la mère du Christ, comme le poète du Dieu dont il va chanter l'agonie, comme le pontife qui doit porter aux pieds de ce Dieu nos prières et nos larmes. L'homme n'existe plus, le prêtre commence.

Ce premier verset a produit une vive impression : l'exécution a été excellente. A. Dupont a merveilleusement chanté sa partie ; le timbre doux et égal de sa voix est ce qu'on peut imaginer de plus favorable à ce genre de musique dont le caractère passionné doit être exclu ; et les autres artistes l'ont secondé à merveille.

Après ce premier morceau, on a dit un chœur sans accompagnement avec solo de basse, dont l'effet a été profondément senti, malgré le petit nombre des choristes et le peu de sûreté des voix, que l'accompagnateur était quelquefois obligé de soutenir par des accords, quoique la partition ne renferme aucune espèce d'accompagnement. La partie de basse-solo qui domine tout ce morceau, était confiée à M. Geraldy, c'est dire qu'elle a été parfaitement exécutée. L'entrée des ténors-unissons avec la basse-solo sur ces paroles : *Fac ut ardeat cor meum*, est d'une énergie entraînante. Les quatre mesures de six huit qui, à deux reprises différentes, viennent interrompre l'uniformité du quatre temps, font un excellent effet. Ce qu'il y a de plus remarquable dans ce chœur, c'est l'extrême variété qui y règne, quoique

le compositeur s'y soit volontairement privé des ressources de l'orchestre.

Le quatuor en *la bémol*, composé sur les paroles,

> Sancta Mater istud agas,
> Crucifixi fige plagas,

débute par une phrase de ténor qui peut passer pour une des plus heureuses inspirations de Rossini. Elle renferme surtout une modulation en *sol bémol* si inattendue, et dont le retour au ton primitif de *la bémol* est si simple et si naturel, qu'on s'étonne que l'idée n'en soit encore venue à nul compositeur. Tout ce morceau est traité de main de maître. Le motif principal a tant de charme que, quoique répété quatre fois dans les différentes parties récitantes, sans aucun changement harmonique, il paraît toujours nouveau, et pourtant la diversité ne provient que de la différence du timbre des voix. Quoique cette strophe soit celle dont l'effet a été le plus général, nous nous garderons cependant de la déclarer supérieure aux autres, ni surtout au chœur qui la précédait. L'effet qu'elle a produit tient surtout à ce que n'étant écrite que pour quatre voix seules, l'exécution en a été beaucoup plus complète que celle des autres morceaux. Que le chœur sans accompagnement soit rendu par une masse de voix suffisante, et alors il sera apprécié de tous et compris dans toutes ses parties. Dans le quatuor, la phrase principale, admirablement chantée par A. Dupont, a été rendue avec la même supériorité par mesdames Viardot et Labarre, et par M. Geraldy, chaque fois qu'elle revenait, entière ou par fractions, dans leurs parties respectives; il était impossible que le public ne donnât pas la palme au morceau confié au talent de tels exécutans, sans que l'insuffisance des chœurs et de l'orchestre se fît sentir comme pour les versets taillés dans des formes plus grandioses.

L'air de contralto en *mi majeur*, chanté par madame Viar-

dot, nous a semblé le morceau le moins heureux des six que nous avons entendus : il n'a pas été non plus favorable à la cantatrice, quoiqu'elle l'ait terminé par un point d'orgue de fort bon goût et tout-à-fait approprié à la nature de l'air ; ce que peu de chanteurs savent faire comme madame Viardot, parce que peu possèdent une science et une organisation musicales comme cette cantatrice. Hâtons-nous de dire cependant que, bien qu'inférieur aux morceaux au milieu desquels il a été entendu, cet air n'en est pas moins fort beau, et que son plus grand tort est peut-être d'avoir été suivi et précédé de pièces dont chacune peut passer pour un chef-d'œuvre.

Un quatuor, sans accompagnement, d'un style très sévère, a été le cinquième fragment exécuté. Il y a de superbes effets d'harmonie dans ce morceau, auquel nous ne reprochons qu'une trop fréquente répétition des deux mots *paradisi gloria*. Ce léger défaut serait facilement évité en coupant la répétition de huit mesures qui précèdent le petit travail en imitation, conduisant à la pédale, dont l'effet serait rendu encore plus grand par cette suppression.

Le dernier morceau est un air de soprano avec chœur, que madame Viardot a chanté avec une énergie profonde. Le rhythme du dessin des violons qui accompagnent la phrase principale est d'une grande chaleur, et à l'entrée des chœurs, sur les paroles : *in die judicii*, l'attaque des instrumens de cuivre, que le piano rendait si imparfaitement, doit produire une impression d'autant plus grande que jusque là ces instrumens sont extrêmement ménagés. La péroraison de ce morceau est peut-être un peu courte; mais on voit que le compositeur n'a pas voulu donner trop d'importance aux chœurs, pour laisser la voix principale déployer toutes ses ressources; et ce morceau exige une telle énergie de la part de la cantatrice, que de plus longs développemens auraient rendu l'exécution au dessus des forces humaines.

Ce spécimen de six morceaux du *Stabat*, dont cinq, dès leur première audition, ont paru des chefs-d'œuvre, donne le plus vif désir de connaître l'ensemble de ce magnifique ouvrage. L'exécution a été aussi bonne qu'elle pouvait l'être avec de si faibles ressources. Les chœurs, choisis parmi les artistes de l'Opéra, et dirigés par M. Panseron, ont bien fait leur devoir; mais, en fait de choristes, la qualité ne peut jamais suppléer la quantité, et l'exécution la plus parfaite ne peut faire oublier l'absence des masses vocales. Le double quatuor, composé d'artistes de l'Opéra-Comique, sous la direction de leur habile chef, M. Girard, ne pouvait produire l'effet de l'armée d'instrumens à corde nécessaires pour remplir les intentions du compositeur. Quelque habile pianiste que soit M. Labarre, quelque supérieur que puisse être un piano de M. Herz, on désire toujours entendre les rentrées d'instrumens à vent et les tenues, dont les sons courts et secs du piano peuvent à peine donner l'idée.

Le quatuor récitant était seul à la hauteur de la musique qui lui était confiée. Quel effet produira donc cet œuvre sublime lorsqu'il sera interprété avec toutes les ressources de chœur et d'orchestre qu'il mérite. Nous savons que l'hiver ne se passera pas sans que le public soit admis à apprécier cette nouvelle composition.

Le *Stabat* entier se compose de douze ou treize morceaux, et c'est presque la dimension d'un opéra en trois actes : ce sera donc jouissance pour tous et bénéfice pour plusieurs que l'audition répétée de ce chef-d'œuvre; car, il faut le dire, la supériorité de Rossini est telle et si bien reconnue par tous les compositeurs, qu'il est peut-être le seul dont les succès n'excitent pas de rivalité, parce que tous en profitent. Quel est le musicien de bonne foi qui n'avouera pas avoir dû quelques unes de ces inspirations à l'étude des œuvres de ce puissant génie? Aussi, j'abjure ici tous les compositeurs contemporains, depuis le plus célèbre jusqu'au plus infime de

tous qui va signer cet article : en est-il un seul qui ne doive quelques pages de ses œuvres au génie de Rossini ? Semblable au soleil, il a répandu sa lumière sur tous, et ses rayons ont fait éclore mainte inspiration qui ne se serait peut-être jamais développée sans cette influence bienfaisante. Rossini est, en effet, le génie musical le plus complet qui ait jamais existé. Il a abordé tous les genres (la symphonie exceptée) et les a tous traités avec une vérité et une diversité de tons incompréhensibles. Le *Barbier* et le *Comte Ory*, tous deux opéras bouffes, sont aussi différens de manière que *Moïse* et *Guillaume Tell* le sont entre eux, quoique tous deux soient des opéras sérieux. Mozart seul a approché de cette facilité de changer de tons; et, dussent tous les classiques à venir m'anathématiser, la lutte ne me paraît pas égale pour l'invention et la fécondité d'imagination dont, selon moi, la palme reste à Rossini.

Cette variété de touche me semble d'autant plus appréciable qu'elle est plus rare : chaque compositeur semble, en effet, avoir une spécialité bien affectée, dont il ne s'éloigne qu'avec regret, et certaines habitudes dont il ne peut se défaire. Les exemples ne me manqueront pas. Wéber était né pour le fantastique, et sa célébrité date du jour où il rencontra un sujet dans lequel son talent pouvait se déployer avec toute sa puissance : dans le *Freyschütz*, tous les défauts de l'auteur deviennent des qualités; son style heurté, son harmonie âpre et sauvage, ses mélodies étranges, son instrumentation sombre et énergique, tout concourt à donner à cette belle partition ce caractère satanique et cette couleur *superstitieuse* par laquelle la musique est si bien appropriée au sujet. Mais si après *Freyschütz*, vous allez entendre *Euryanthe*, vous trouvez les mêmes effets, le même style et la même manière, et tout ce que vous avez admiré dans *Freyschütz* vous paraîtra convenir beaucoup moins à la cour de Charlemagne et au fabliau sur lequel est basé cet opéra.

Dans *Oberon*, malgré les efforts du compositeur pour se rendre aimable et peindre les riantes féeries qu'il veut vous représenter, la queue du Diable perce toujours, et la figure de Saniel vient souvent grimacer au milieu des sylphes et des génies. Conclusion : Wéber est un grand compositeur, qui a composé *un* sublime opéra en quinze ou dix-huit actes, dont trois seulement sont joués sous le titre de *Freyschütz*. Beethoven, l'immortel Beethoven, a composé d'admirables symphonies, qui resteront peut-être toujours sans égales ; mais il n'a composé que des symphonies. Ses sonates et ses quatuors sont des symphonies plus ou moins développées, écrites pour un nombre plus ou moins restreint d'instrumens. En vain me citerez-vous sa *Messe* et son *Fidelio*. *Fidelio* n'est point un opéra ; c'est une admirable symphonie en deux actes, où les voix jouent un rôle fort secondaire, toujours subordonnées à l'orchestre dont elles ne sont que l'accompagnement, tandis que toute la variété de dessins et toutes les ressources d'imagination sont confiées aux instrumens. La messe n'est pas plus un morceau vocal que la symphonie avec chœurs. Cela n'ôte rien à la gloire de Beethoven ; son mérite reste entier, et ce n'est pas peu de chose d'être le premier symphoniste du monde, surtout quand on a été précédé par un Haydn et un Mozart.

Rossini, je le répète, parce que chez moi c'est une conviction profonde, a seul traité tous les genres avec une supériorité telle, qu'un seul eût suffi à sa gloire ; et il les a tous réunis !!! La justice a pourtant été tardive pour lui : ses meilleurs ouvrages, ceux qu'il a composés en France, n'eurent point de succès dans l'origine. Le *Siège de Corinthe* ne produisit qu'une médiocre sensation ; le *Comte Ory* ne fut pas compris, et ce ne fut guère qu'à la soixantième représentation que le public commença à s'apercevoir que, depuis un an, il entendait un chef-d'œuvre ; le *Moïse* ne fut

regardé que comme une traduction, quoiqu'il offrît, comme morceaux nouveaux, l'introduction du 1er acte et le final du 3e, qui sont deux chefs-d'œuvre ; et enfin *Guillaume Tell* n'eut jamais le privilége d'attirer la foule : ce ne fut que lorsque Duprez chanta le rôle d'Arnold, que *Guillaume Tell* fut justement apprécié.

Le nouveau *Stabat* sera-t-il rangé dès son apparition dans la classe des chefs-d'œuvre? Le public seul décidera ; mais nous doutons, pour notre part, que ce même public soit aussi vivement impressionné que nous le désirerions.

Il y a un axiome très connu et très faux, qui prétend que le public veut toujours du nouveau. Je ne suis pas de cet avis : le public veut du réchauffé qui ait l'air nouveau ; mais rien ne l'effraie comme ce qui est réellement nouveau. Sortez-le de ses habitudes, il ne sait plus où il en est. Offrez-lui quelque chose d'entièrement neuf, son premier mouvement sera de le repousser, et il ne viendra à ce que vous lui aurez offert que lorsque le temps aura assez usé le vernis de nouveauté, pour que l'objet ne lui paraisse pas trop différent de ce qu'il voit habituellement. C'est ce qui fait que, chez nous, les inventeurs ont presque toujours tort, et que tout le bénéfice revient aux *perfectionneurs* qui ont su polir les coins trop raboteux pour l'extrême délicatesse du public, et faire adopter comme leurs, les œuvres des inventeurs qui, sans tant de préparations, s'étaient tout bonnement contentés d'être des hommes de génie.

Nous croyons donc que le mérite de compositeur religieux sera très vivement contesté à Rossini, précisément parce qu'il a fait de la musique religieuse autrement que Mozart, que Chérubini, et que tous ceux qui l'ont précédé.

A ce propos, dirons-nous ce que c'est que la couleur religieuse? Hélas! nous ne savons. La musique religieuse devrait être celle qui a une toute autre couleur que la musique

exécutée au théâtre, et cependant comment faire lorsque le théâtre nous en offre qui a parfaitement ce caractère? Comment faire de la musique religieuse à l'église s'il faut qu'elle ne ressemble nullement à la prière de *Moïse*, au final du premier acte de la *Muette* (qui, par parenthèse, a été un *Agnus Dei* avant de devenir un final d'opéra), au chœur du cinquième acte de *Robert*, aux beaux chœurs de Gluck, auxquels il ne manque que des paroles latines pour être des modèles de musique ecclésiastique. En chercherez-vous le type dans les auteurs anciens, dans Haendel, par exemple : mais son style ne vous paraît religieux que parce qu'il n'est pas dans nos habitudes ; car si la musique des oratorio d'Haendel est religieuse, celle de ses opéras ne l'est pas moins; vous y retrouverez la même manière, les mêmes tournures harmoniques, les mêmes systèmes d'accompagnement ; c'est la musique de l'époque et non celle affectée au genre religieux. Chercherez-vous cette couleur dans le genre fugué? Pour ma part, j'avoue que, comme musicien, j'aime beaucoup les fugues; cette combinaison m'amuse, m'occupe, m'intéresse, pourvu que cela ne dure pas trop long-temps. Mais je déclare que, malgré l'usage qui en affecte l'emploi à l'église, rien ne me paraît moins religieux que ces morceaux où les parties croisées et tourmentées en tous sens et sous tous les aspects, produisent une confusion, convenable à des gens qui se disputent, mais nullement à des personnes qui prient.

Le vague où l'on se trouve sur cette matière, et la manière différente d'envisager le système religieux, devront produire ce résultat, de faire nier par certaines personnes que tous les morceaux du *Stabat* de Rossini soient empreints de la couleur qu'elles désireraient y voir. Quelle que soit l'opinion qui prenne le dessus, nous garderons notre conviction, qui est que l'expression de chaque morceau est parfaitement sentie, et que la forme un peu élégante de certaines pé-

riodes ne peut être reprochée à un compositeur italien, dont le catholicisme est celui de son pays, où les églises ne sont pas nues et sombres comme les nôtres; mais au contraire éclatantes de lumière, de marbres, de dorures et de peintures, telles enfin qu'elles doivent être dans un pays où le souverain est le chef de l'Église triomphante, et où les souvenirs de l'Église souffrante sont un peu oubliés.

Terminons ce trop long article en faisant des vœux pour que le public soit bientôt mis à même, par une exécution splendide et grandiose, de confirmer, par ses applaudissemens, les éloges dont nous venons de payer le tribut à l'œuvre religieuse de Rossini, et félicitons le monde musical du nouveau chef-d'œuvre dont il vient d'être doté.

DEUXIÈME ARTICLE.

28 Novembre.

Dans un premier article, j'ai parlé des six morceaux dont l'exécution avait eu lieu dans les salons de M. Herz, et ma tâche était d'autant moins difficile que ces morceaux ayant été entendus par beaucoup de lecteurs de *la France musicale*, l'analyse s'en comprenait à demi-mot. Maintenant je dois m'occuper des quatre autres morceaux dont j'ai la partition manuscrite sous les yeux, et je sens quel doit être l'embarras du critique musical qui veut faire apprécier les beautés d'un morceau qu'on n'a jamais entendu et dont il ne peut faire une seule citation : qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire, on citera la phrase ou le vers que l'on veut louer ou critiquer, et le lecteur se trouvera à l'instant juge de l'appréciation. En musique il n'en est pas de même : le critique appelle votre

attention sur un passage que vous ne connaissez pas, que vous n'avez jamais entendu, et c'est par des mots qu'il cherche à faire comprendre une combinaison de sons dont l'oreille doit être seule juge. Rien ne doit donc moins étonner que la diversité des jugemens en musique. Tel peut être proclamé grand homme, d'après quelques morceaux inédits, sans que celui qui le gratifie d'un brevet d'immortalité soit obligé de justifier son admiration autrement qu'en disant : « Je trouve cela beau, » et sans qu'il soit possible de vérifier si cette opinion est fondée. Je connais nombre de célébrités à génie incompris, dont l'échafaudage de gloire tomberait bien vite, s'ils s'avisaient de publier leurs prétendus chefs-d'œuvre. Aussi s'en gardent-ils bien. La critique répond à la critique avec de pareils argumens. Vous vous êtes avisé de dire que l'œuvre nouvelle d'un puissant génie égalait les chefs-d'œuvre qui l'ont précédée : à cela on vous répond que vous vous trompez, et il est impossible de mettre le lecteur à même de se faire juge compétent de la cause. Il faut qu'il décide entre le dire de deux avocats, sans qu'il lui soit permis d'examiner les pièces du procès.

Avant d'entreprendre l'examen des quatre derniers morceaux du *Stabat*, qu'il me soit permis de *répondre* à quelques *réponses* que l'on a faites à mon assertion. J'ai dit que je ne comprenais pas trop ce que devait être le style religieux, s'il devait différer entièrement des morceaux de théâtre destinés à peindre ce sentiment. Cette opinion a paru empreinte d'une grande *naïveté* à un critique que je dois remercier de la politesse du mot qu'il a employé pour déguiser sa pensée. « N'a-» vez-vous donc jamais entendu, me dit-il, sous les voûtes » du temple, à la lueur des cierges, aux parfums de l'encens, » un hymne de mort ou de gloire qui vous fait involontaire-» ment plier le genou? Est-il un sentiment profane auquel » une semblable musique puisse s'appliquer? et les chefs-» d'œuvre plus modernes de Palestrina, d'Allegri, de Mar-

» cello, n'en avez-vous pas ouï parler? » il me sera facile de répondre par des faits. Oui, j'ai souvent éprouvé ces émotions profondes à l'église ; mais alors le pouvoir de la musique était encore augmenté par ces cierges, cet encens, ces voûtes dont on me parle, et par la pompe majestueuse de notre culte ; le sentiment religieux était excité en moi par le lieu où je me trouvais, et la musique y ajoutait beaucoup; mais cette même musique, dépouillée de ces accessoires, m'aurait sans doute laissé froid. Lorsque M. Castil-Blaze donna la traduction de *Don Juan* à l'Opéra, il avait introduit dans la scène des démons (supprimée depuis) un chœur parodié sur la musique du *Dies iræ* de Mozart; et ce chant terrible, qui nous a tous fait frissonner à l'église, passa inaperçu au théâtre. Pourquoi? C'est que les voûtes du temple, la lueur des cierges et les parfums de l'encens lui manquaient. — Il ne faut pas s'abuser sur la puissance de la musique. Cet art, le plus idéal, le plus vague de tous, puisqu'il n'est pas basé sur l'imitation comme les autres arts, ne peut exciter sur l'auditoire ses plus puissans effets que grâce à une prédisposition particulière de la part de celui-ci. Le fameux *Miserere* d'Allegri en est une preuve. Ce morceau, exécuté le Vendredi-Saint, à la chapelle Sixtine, produit une émotion extraordinaire chez tous ceux qui l'entendent. C'est dans la chapelle représentant le Saint-Sépulcre que son exécution a lieu : quelques cierges jettent une clarté douteuse; à chaque verset on en éteint un; à mesure que l'obscurité augmente, les voix s'affaiblissent, et lorsqu'à la dernière strophe, la dernière lumière a disparu, les voix ne font plus entendre qu'un murmure plaintif, un bourdonnement lugubre qui se termine par un silence de mort, sur lequel la foule s'éloigne vivement impressionnée et atteinte d'une émotion difficile à comprendre, dans un pays aussi peu religieux que le nôtre. — Il était autrefois défendu, sous peine d'excommunication, de prendre copie de ce *Miserere*. Mozart, âgé seulement de quatorze ans, l'en-

tendit à Rome en 1770. Son attention avait été si vivement excitée, que, de retour chez lui, il le transcrivit entièrement de mémoire, et un des sopranistes de la chapelle déclara que cette copie était parfaitement conforme au manuscrit. Depuis ce temps, ce fameux morceau a cessé d'être un mystère, et c'est avec une grande surprise que tout le monde a reconnu que c'était un œuvre des plus médiocres, sans invention, sans combinaison d'harmonie, et indigne en tous points de son immense réputation. D'où venait donc son colossal effet? encore une fois, des accessoires, des voûtes du temple et des cierges éteints. Les élèves de Choron l'exécutèrent à la Sorbonne, il y a une quinzaine d'années, et quoique l'exécution fût certes meilleure que celle de la chapelle Sixtine, qui, comme chacun sait, est devenue des plus faibles, cependant le *Miserere* ne produisit aucun effet.

Chez les Grecs, la musique avait une puissance dont nous ne nous faisons que difficilement une idée et que l'on peut pourtant expliquer. C'est que chez ces peuples, tels instrumens, tels modes étaient affectés à telles circonstances, et que les lois punissaient sévèrement l'abus et la confusion qu'on en aurait pu faire. Ainsi, l'hymne de guerre ne produisait tant de sensation que parce qu'il était défendu de l'exécuter en temps de paix, et que ce chant ranimait tous les instincts de gloire et de courage. De semblables sensations ne peuvent exister chez nous, blasés que nous sommes en entendant continuellement au théâtre la musique emprunter tous les accens pour peindre des sentimens fictifs. Peut-être pourrions-nous cependant nous faire une légère idée de cette impression : un seul instrument est presque exclusivement affecté aux cérémonies funèbres, c'est le tam-tam. Qui ne s'est senti profondément ému en entendant, dans l'église ou à la suite d'un convoi, retentir les grondemens prolongés de ce lugubre instrument? L'effet en est terrible et vous fait tressaillir jusqu'à la moelle des os. Ne croyez pas cependant

que cette impression soit entièrement due au timbre du tamtam : elle vient en grande partie de la circonstance où vous vous trouvez, et du souvenir des circonstances analogues où vous avez entendu résonner ces sons funèbres. Remarquez que, chez les Chinois, les Indiens et tous les Orientaux, le tamtam est un instrument de liesse et de joie.

On me dit que la véritable musique religieuse ne saurait s'appliquer à un sentiment profane. Je suis particulièrement de cet avis; mais je me suis bien mal fait comprendre, si l'on croit que j'ai dit que la musique d'église et celle de théâtre dussent être les mêmes. J'ai dit seulement que je ne savais pas quelle était la différence entre la musique d'église et celle de théâtre destinée à peindre un sentiment religieux. Mettez des paroles latines sous la prière de *Moïse*, et dites-moi s'il existe au monde un morceau de musique d'église où le sentiment religieux soit plus divinement exprimé.

On me demande si j'ai jamais ouï parler des œuvres d'Allegri, de Palestrina et de Marcello? J'ai fait plus que d'en entendre parler; car, ayant commencé ma carrière de compositeur par être organiste, j'ai beaucoup étudié les auteurs classiques, et surtout les auteurs anciens.

Je commencerai par Palestrina, comme le premier en date : Palestrina fit une révolution dans la musique d'église, où l'abus des moyens scientifiques causait un tel scandale, que le pape Marcel II, qui régnait en 1555, était sur le point de la proscrire des temples religieux. Palestrina demanda au pape la permission de lui faire entendre une messe de sa composition. Marcel en fut si enchanté, que non seulement il renonça à son projet, mais encore qu'il chargea Palestrina de composer un grand nombre d'ouvrages du même genre pour sa chapelle. Cette messe existe et est connue sous le nom de *messe du pape Marcel*. On comprend que voulant faire une révolution, Palestrina devait s'appliquer à s'éloigner autant que possible du genre

qu'il voulait détruire; aussi ses premières compositions sont-elles d'une extrême simplicité d'harmonie; plus tard, les effets y devinrent plus compliqués. Toutes ses compositions sont pour les voix sans accompagnemens; ce ne fut que près d'un siècle plus tard, que Carissimi introduisit, le premier, l'accompagnement de la musique instrumentale aux motets. J'ai beaucoup lu, mais très peu entendu de musique de Palestrina. Elle a un effet tout particulier, qui tient surtout à l'absence de certains accords qui n'étaient pas encore en usage, et à un enchaînement de modulations étranger à toute la musique que nous connaissons et qui tient beaucoup à l'époque où vivait Palestrina. Ce compositeur est un des plus grands génies musicaux qui aient existé; mais je ne crois pas que son style soit le style religieux par excellence, et celui qui voudrait composer de la musique uniquement dans ce dernier système, me paraîtrait aussi ridicule que celui qui affecterait de dédaigner notre langue pour adopter le français qu'on parlait au douzième siècle.

Je ne connais d'Allegri que son *Miserere*, et dussé-je profondément affliger celui qui l'offre comme modèle, je déclare que cette composition me paraît excessivement médiocre. Les psaumes de Marcello sont, au contraire, de la plus grande beauté; mais si on me les propose comme type du style religieux, je dirai qu'il faudra alors adopter comme tel toutes les compositions madrigalesques de ses contemporains, où l'on ne trouve pas, à la vérité, la même hauteur de pensée qui est particulière à l'homme, mais où le style et la couleur sont parfaitement semblables. Il n'y a donc pas de style religieux, absolument parlant; la musique d'église, ainsi que toute autre, a dû suivre les progrès constans que l'art n'a cessé de faire. Si vous admettez que le style de tel auteur soit le modèle par excellence, il s'ensuivra que vous donnerez tort à ceux qui l'auront précédé ou suivi. Ainsi,

si les messes de Palestrina sont le vrai type du style religieux, celles de Mozart sont anti-religieuses; car rien ne se ressemble moins, comme style, comme pensées, comme forme et comme tournures, que Mozart et Palestrina. Si vous donnez la palme à Mozart, que penserez-vous de Cherubini, dont la manière n'est nullement celle de Mozart, et de Lesueur, qui s'en éloigna encore bien plus. Ne faisons donc pas de comparaisons impossibles entre ces deux auteurs d'époques si différentes; convenons que si Palestrina était le premier musicien de son temps, Rossini est aussi le plus grand compositeur de notre siècle; et avouez franchement qu'il vous eût donné une composition à la Palestrina, vous l'auriez renvoyé à l'école où l'on fait de ces sortes de travaux, et que vous lui auriez justement reproché de ne pas parler la langue de son siècle.

Quant au reproche banal et qui ne peut être appuyé sur aucune preuve, que la musique de son nouveau *Stabat* convienne aussi bien au théâtre qu'à l'église, sachez que de tout temps ce reproche a été fait aux compositeurs qui ont également travaillé pour l'église et pour le théâtre; et que si ce défaut ne vous apparaît pas dans les compositions anciennes, c'est que les œuvres sacrées ont survécu aux œuvres profanes presque entièrement oubliées. Peut-être serez-vous surpris d'apprendre qu'un des contemporains de Pergolèse, le père Martini, lui reprochait, à propos aussi de son *Stabat*, d'avoir fait une musique peu appropriée au sujet, et ressemblant entièrement à celle de la *Serva padrona*. Effectivement, on trouve un système d'accompagnement tout-à-fait identique dans le verset *Inflammatus et accensus*, et un air de la *Serva padrona, Stizzoso mio stizzoso*. Ici, le reproche est plus grave que celui qu'on adresse à Rossini, en qui vous trouveriez tout au plus une conformité de style entre le *Stabat* et *Moïse* ou *Guillaume Tell*, ou tel autre de ses ouvrages les plus sérieux; mais on ne s'est pas encore avisé de comparer son *Sta-*

bat au *Barbier de Séville* ou à l'*Italienne à Alger*, tandis qu'un contemporain de Pergolèse établissait un parallèle entre son *Stabat* et un intermède bouffe. Le *Stabat* de Pergolèse renferme sans doute quelques belles parties ; mais, en général, cette composition m'a toujours paru fort au dessous de sa réputation. Le premier verset, qui est peut-être le meilleur, n'est qu'une formule harmonique qui n'était déjà plus neuve à l'époque où Pergolèse écrivait ce morceau (1734). Cette marche de seconde se trouve textuellement avec la même basse dans un intermède de Lulli, composé en 1669. Et savez-vous de qui sont les paroles de cet intermède ? De Molière. Et quelles sont ces paroles ? C'est le *Buon di*, que viennent souhaiter à M. de Pourceaugnac les deux médecins qui lui conseillent ce genre de rafraîchissement, pour lequel il avait si peu de goût. Ainsi donc, le début d'un morceau religieux se trouve être le même que celui d'un duo grotesque : il est plus que certain que Pergolèse ignorait entièrement l'intermède de Lulli ; mais cela prouve que la formule harmonique qui compose tout le premier morceau de son *Stabat*, était loin d'être nouvelle à l'époque où il l'employa. — Un des meilleurs numéros est le *Vidit suum* : c'est peut-être celui dont la tournure a le moins vieilli, et le motif peut encore passer aujourd'hui pour un beau chant. — Le verset *Quæ mærebat* est d'un rhythme sautillant qui ne s'accorde guères avec les paroles. L'avant-dernier verset *Quandò corpus morietur* est d'un beau caractère ; il me semble cependant que le sens des paroles,

Quando corpus morietur,
Fac ut animæ donetur
Paradisi gloria,

n'exigeait pas une couleur aussi triste, qui n'est applicable qu'au premier vers. Rossini me paraît avoir beaucoup mieux saisi la pensée de cette strophe, par l'éclat de voix qui si-

gnale les mots *Paradisi gloria*. La fugue du *Stabat* de Pergolèse a le défaut de commencer par une succession de quatre quintes entre le sujet et le contre-sujet, et les développemens sont peu intéressans. Il me semble impossible de mettre en parallèle les deux *Stabat*, même en faisant réserve du siècle d'intervalle qui sépare ces deux compositions.

Les quatre morceaux qui me restent à examiner sont les nos 2, 3, 4 et 10 du *Stabat*.

Le no 2 est un air de ténor en *la bémol*. Le motif chanté d'abord à l'unisson avec les violons et les violoncelles, soutenus par une harmonie plaquée, est ensuite répété à pleine voix avec toutes les puissances de l'orchestre, pendant que les deuxièmes violons, les altos et les basses promènent des arpéges en triolets sous la mélodie. La coda se termine par une pédale qui s'éteint pianissimo. Le motif de cet air est d'une placidité et d'un charme enchanteurs, et l'on est surpris de sa grandeur et de son énergie, lorsqu'à la reprise il revient accompagné par le tutti de l'orchestre. La péroraison en est extrêmement heureuse.

Le no 3 est un délicieux duo entre soprano et contralto. Sa phrase principale est constamment accompagnée par un dessin de notes répétées dans les premiers violons, qui suit toutes les allures de la voix sans que le chant soit jamais gêné par cet accompagnement obligé. La mélodie en est d'une grâce enchanteresse et d'une élégance extrême.

Le no 4 est un air de basse en *la mineur*. J'ai déjà parlé de la difficulté de donner une idée d'un morceau de musique sans citer la note écrite. J'ai cependant vu souvent des auteurs d'articles de musique, d'ailleurs fort bien faits, s'évertuer à analyser des modulations en faisant la nomenclature des accords et en indiquant leur succession. J'ai remarqué que les gens du monde sautaient à pieds joints par dessus ces descriptions, craignant de ne pas les comprendre, et que les musiciens se repentaient de n'en avoir pas fait autant, vu

qu'ils n'y comprenaient pas davantage. Je ne m'efforcerai donc pas de vous faire l'analyse fort peu claire d'une ravissante modulation qui, partant de *la naturel*, arrive en *ré bémol* et retourne au ton primitif en moins de six mesures, sans que l'oreille soit le moins du monde choquée de cette brusque transition, qui est sauvée avec tant d'art, qu'on croirait entendre la chose la plus naturelle et la plus usitée. La phrase majeure qui sépare les deux reprises du motif est de la plus grande suavité. Cet air m'a paru un des meilleurs morceaux du *Stabat*. Le motif en *la mineur* qui en forme le début, est tout-à-fait dans le style de Haendel, et fait admirablement ressortir la phrase majeure d'un style plus moderne.

Le n° 10 est l'*Amen*, partant de la fugue que Rossini s'est cru obligé de faire comme tous ses devanciers. Peut-être un si puissant génie aurait-il dû se mettre au dessus de l'usage, et ne pas sacrifier au préjugé qui impose l'obligation de faire une fugue, le moins religieux de tous les morceaux ; mais peut-être aussi a-t-il voulu répondre, en une fois et pour toutes, à ceux qui prétendent qu'il n'est pas savant, et leur prouver qu'il n'a dédaigné le titre d'homme de science que parce qu'il préférait celui d'homme de génie ; car il est assez singulier qu'en musique le titre de savant s'accorde généralement moins à ceux qui le sont véritablement qu'à ceux qui font abus de la science.

Quoi qu'il en soit, la fugue du *Stabat* est irréprochable comme régularité. Le contre-sujet est basé sur le motif du premier morceau à six-huit, réduit dans le rhythme de quatre temps. Mais Rossini n'a pu résister au désir de redevenir lui-même, et après tous les développemens canoniques et la pédale suivie de strettes et de tout ce qui amène ordinairement la péroraison de la fugue, il arrête tout d'un coup l'élan du morceau lancé vers la conclusion, pour reprendre les premières mesures du début du premier morceau ; et après ce repos d'un mouvement lent, il attaque une vigou-

reuse strette qui termine brillamment ce verset chaleureux, en reproduisant avec toutes les puissances de l'orchestre une des phrases principales de la première strophe.

Voici donc achevé cet œuvre admirable, dont le mérite n'est peut-être que mieux attesté par la vivacité de quelques critiques dont il a été l'objet. Certes le droit de blâme appartient à chacun, et je ne comprendrais guère un auteur qui se fâcherait sérieusement de l'opinion, quelque sévère qu'elle fût, que l'on aurait pu émettre sur sa composition. Mais ce que je ne saurais tolérer, c'est que le droit de rendre justice au génie fût méconnu; et je répondrai à celui qui n'a pas craint de m'accuser d'une admiration hypocrite, que lorsqu'il s'agit d'un homme comme Rossini, l'admiration doit paraître trop naturelle pour pouvoir être taxée d'une hypocrisie dont, au reste, le but m'échapperait entièrement; et j'ai trop bonne opinion du goût et de l'esprit de celui qui m'a adressé ce reproche, pour ne pas penser qu'il est beaucoup moins sincère dans sa critique que je ne l'ai été dans mes louanges.

Rossini me paraît avoir été, dans son *Stabat*, plus mélodique que tous ceux, sans exception aucune, qui ont écrit de la musique religieuse, sans que le style fût pour cela moins élevé et moins approprié au sujet. Et ce n'est pas un mince mérite que celui de n'avoir employé qu'accessoirement les ressources de l'art, qui ne manquent jamais de fournir, à ceux qui savent s'en servir, la sévérité de couleur qu'ils recherchent, et d'être arrivé à ce but par des moyens d'invention et des mélodies, ce qui se trouve beaucoup plus difficilement que des combinaisons d'harmonie et de contrepoint, quelque intéressantes qu'elles puissent être. Rossini a, du reste, prouvé dans son dernier morceau, qu'il pouvait faire de la science aussi bien que tout autre; et sans l'influence de son génie qui, malgré lui, perce encore à travers l'aridité de la fugue, ce morceau aurait pu devenir assez sec et assez ma-

thématique pour contenter pleinement ceux qui ne considèrent l'invention et l'inspiration que comme inférieures au savoir. A ceux-là, je recommanderai l'étude des maîtres de l'école flamande, parfaitement oubliée aujourd'hui; qu'ils lisent les œuvres des Josquin Després, des Claude Goudimel, des Okenheim, des J. Mouton, des Orlando Lassus; les œuvres sont des prodiges de science dont ne peuvent approcher les compositions de ceux qu'ils ont précédés dans la carrière. Eh bien! c'est précisément l'excès de leur science qui amena ce scandale qui, sous Palestrina, faisait à jamais proscrire la musique des églises.

Et si un jour à venir, quelque Marcel futur voulait renouveler cette persécution contre la musique sacrée, qu'on lui fasse entendre le *Stabat* de Rossini, et bien certainement la musique rentrera en grâce auprès du chef de l'Église.

AD. ADAM.

LE CHARIVARI.

8 Janvier.

Après douze ans d'un silence qui pouvait être considéré comme une calamité pour le monde artistique, Rossini s'est enfin réveillé. *Guillaume Tell*, avait-on dit, sera le dernier mot de ce génie prodigieux et fécond qui a inondé l'Europe de ses mélodies. Heureusement cette prédiction ne s'est point réalisée : *Guillaume Tell* ne devait pas être le chant d'adieu du cygne de Pezaro.

La venue d'une nouvelle œuvre de Rossini est doublement précieuse, d'abord en ce qu'elle rouvre pour le public des trésors de jouissance dont la privation se faisait vivement sentir. Et puis, il était grand temps que ce phare lumineux reparût pour éclairer le chaos musical qui s'est fait après la retraite du maestro. Nous avons eu souvent occasion de le dire, la musique, depuis *Guillame Tell*, s'est déplorablement fourvoyée; cette langue douce, harmonieuse et passionnée de sa nature, est devenue un idiome barbare, rocailleux, pédantesque, inintelligible, si ce n'est pour quelques adeptes, à peu près comme les hiéroglyphes des pyramides d'Égypte. Nous avons vu surgir de soi-disant réformateurs et novateurs lyriques qui, entre autres admirables découvertes, ont prétendu substituer la science creuse à la brillante inspiration, les calculs mathématiques aux élans de l'imagination, le fracas assourdissant à l'harmonie, et qui, enfin, pour dernière *amélioration*, ont proscrit la mélodie, ce qui est tout aussi rationnel que de dire qu'on devrait composer de la peinture sans couleurs. En un mot, nos modernes réformateurs ont entrepris de dépouiller la

musique de tout ce qui en fait le charme et la poésie, pour la transformer en un art essentiellement monotone et ennuyeux. Suivant eux, le propre de la musique est de dilater non les cœurs, mais les mâchoires.

Après cela, le dédain affecté de certains musiciens *quand même* pour l'inspiration et la mélodie, se conçoivent facilement : c'est l'éternelle application de la fable du *Renard et les Raisins.*

Le succès a été colossal ; il est bien réellement l'effet de l'œuvre, car Rossini n'a point quitté sa villa de Bologne, il n'a pas cherché à appeler, dix mois à l'avance, l'attention sur sa nouvelle production lyrique, à l'aide des moyens de charlatanisme aujourd'hui si fort à la mode. Cette fois, comme toujours, Rossini a écrit une partition, il l'a livrée à ses amis sans même savoir où elle serait exécutée, et sans s'en inquiéter davantage. Tout a été calculé dans sa tête ; il n'a pas pris un livre de mathématiques pour compasser tel effet de science ; il ne s'est point assis dans son cabinet des journées, des mois, des années entières pour combiner, arranger, retoucher quelques dessins qui, à force de contorsions, ont une apparence de mélodie. Rossini est un homme de génie : il trouve et il ne cherche pas.

Le *Stabat* est un ouvrage qui marquera dans notre époque. C'est une transformation complète du genre religieux ; le compositeur a fait pour la musique sacrée ce que Raphaël a fait pour la peinture évangélique : il l'a rendue belle, attrayante, grandiose, poétique, telle en un mot qu'il nous l'avait déjà montrée dans le sublime oratorio de *Mosè.* Il y a dans le *Stabat* un sentiment mystique qui tient l'âme dans une continuelle émotion. C'est une douleur intime qui attendrit profondément par l'expression mélodique, tantôt douce, tantôt puissante, et toujours noble et élevée.

Le *Stabat* se compose de dix morceaux ; il y a des airs, des cavatines, des duos, des quatuors, des chœurs, des mor-

ceaux d'ensemble ; en un mot de quoi défrayer un gran ouvrage lyrique en cinq actes. Mais, dans tous ces morceaux vous n'entendrez rien de parasite, rien qui dépasse la pen sée que comportent les paroles. Chaque chose est à sa place l'instrumentation comme les voix ; tout brille, tout se ma- rie ou se divise, tout éclate en son temps ou se calme à propos. Tout est original, tout est également digne de l'a -teur.

JOURNAL DES DÉBATS.

9 Janvier 1842.

Depuis le jour où l'on entendit ici à Paris l'oratorio d'Haydn, *la Création*, je ne me souviens pas d'avoir assisté à une solennité musicale plus imposante, plus belle, et qui ait aussi vivement ému l'auditoire que celle qui a eu pour objet l'exécution du *Stabat* de Rossini. Cet ouvrage était déjà connu de tous les amateurs de musique par l'exécution partielle qu'on en avait faite chez des connaisseurs éclairés. Mais quelque excellente qu'elle ait été parfois en ces occasions, le zèle, le talent même des chanteurs dans un local restreint, ne pouvait faire ressortir le grandiose et la splendeur de cette admirable composition qui, pour être bien dite et convenablement entendue, exige un grand vaisseau, un orchestre nombreux, des chœurs puissans, et quatre premiers chanteurs dont les voix aient des diapazons bien régulièrement gradués.

Comme nous l'avons dit en annonçant le *Stabat* de Rossini, l'exécution de cet œuvre convenait particulièrement aux artistes italiens, qui ne pouvaient plus dignement exprimer leur reconnaissance envers un compositeur qui, depuis vingt-cinq ans, leur fournit l'occasion sans cesse renaissante de former et de faire briller leurs talens. Aussi est-ce une justice à rendre aux chanteurs italiens, aux choristes dirigés par M. Tariot, à l'orchestre que conduit M. Tillemant, et à M. Tadolini, le *maestro* chargé de la direction générale de la musique du théâtre, que de dire que l'exécution du *Stabat*, considérée, soit sous le rapport purement matériel, soit à

l'égard du goût, a pleinement satisfait les connaisseurs ainsi que le public.

Quoique la partition de l'œuvre de Rossini, publiée par M. Troupenas, soit aujourd'hui entre les mains de tous les artistes et de tous les amateurs qui composent le monde musical, j'essaierai de donner à ceux qui ne la connaissent point encore, et n'ont pas entendu le *Stabat*, une idée de ce nouveau chef-d'œuvre du cygne de Pesaro.

Le *Stabat Mater* est composé de dix morceaux chantés, ou alternativement ou en parties, par une première et une seconde voix de soprano, un ténor, une basse, et en outre par des chœurs; le tout, à l'exception du 5e et du 9e morceau, accompagné d'un orchestre.

Le premier verset : *Stabat Mater*, servant d'introduction, est un morceau d'ensemble dans lequel on entend les quatre voix et les chœurs soutenus par toute la puissance de l'orchestre, tellement que l'auditeur fait connaissance, en quelque sorte, avec toutes les ressources que le compositeur a cru devoir employer dans la distribution générale de son œuvre. A ce soin qu'a eu l'auteur de prendre possession de l'oreille de celui qui l'écoute, il a joint la précaution encore plus importante d'élever tout à coup l'imagination de l'auditeur jusqu'à la région où il veut la maintenir. Ce premier verset est plein de grandeur, de simplicité et d'éclat. Il est empreint d'une tristesse que commande le supplice de l'homme-Dieu, mais tempéré cependant par l'espérance de la résurrection et des gloires du paradis. J'insiste sur cette observation, parce qu'elle servira, je crois, à faire sentir le caractère que Rossini a voulu donner à la musique de son *Stabat*, où la tristesse des plaintes terrestres est toujours mise en opposition avec l'inaltérable espérance que fait naître la divinité du Christ. Aussi, malgré l'expression des sentimens douloureux qui circulent dans toutes les parties de la composition, est-on toujours ramené vers le ciel par

la majesté éclatante de cette musique splendide. Ce premier verset, qui a été écouté avec une curiosité attentive, a fait naître un murmure approbateur qui bientôt s'est changé en applaudissemens universels. L'auditoire, composé de tout ce qu'il y a à Paris d'artistes et d'amateurs distingués, a été frappé du style large et abondant de ce premier verset, dans lequel on a entendu les voix de Mmes Grisi et Albertazzi, de Mario et de Tamburini.

L'auditoire étant déjà satisfait, et les exécutans rassurés par ce premier succès, Mario a chanté le second verset : *Cujus animam gementem.* Le thème de ce *cantabile maestoso* est une de ces mélodies simples, pures et saisissantes tout à la fois, comme il n'appartient qu'à Rossini d'en trouver. C'est un chant qui se grave si fort et si promptement dans la mémoire, que, quand on l'a entendu une fois, on croit l'avoir inventé. Ce thème, modifié avec un rare talent par le compositeur pendant tout le morceau, a été chanté avec pureté par Mario qui, selon moi, n'a pas été applaudi comme il le méritait. Peut-être doit-on en attribuer la cause à une légère tache que je reprocherais au compositeur. Vers le milieu et à la fin de l'air, tout l'orchestre, mis en mouvement pour accompagner une voix de ténor, me paraît être un luxe nuisible. Les exécutans n'y peuvent rien; un *pianissimo* serait un contresens; il faut donc diminuer à cet endroit le nombre des instrumens, et surtout ceux de cuivre. Comme j'espère bien que ce n'est pas l'unique fois que nous entendrons le *Stabat*, avec une petite suppression qui ne nuirait en rien à l'intention du compositeur, le délicieux verset, *Cujus animam gementem*, si bien chanté par Mario, produira tout son effet.

Le troisième verset : *Quis est homo?* composé en duo et chanté par mesdames Grisi et Albertazzi, a produit une vive sensation, d'autant plus qu'il a été parfaitement dit par ces deux cantatrices. Je trouverai l'occasion bientôt de louer

mademoiselle Grisi, mais on doit donner particulièrement des louanges à madame Albertazzi pour la manière dont elle a chanté sa partie dans ce charmant duo.

Les trois morceaux précédens avaient déjà fait reconnaître aux auditeurs que l'œuvre de Rossini est capitale : lorsque Tamburini s'est levé pour chanter le quatrième verset : *Pro peccatis*, on était ému, et je ne sais quoi avertissait qu'on allait l'être encore davantage. En effet, le mouvement animé et majestueux de la ritournelle et des premières phrases musicales qu'a proférées le chanteur, a excité l'attention du public au plus haut degré, et enfin, vers le milieu de l'air, il y a un passage si beau, si grand, si noble, que les applaudissemens partis tout à coup des différentes parties de la salle ont failli interrompre Tamburini. Le silence s'est cependant rétabli tout à coup, et la même phrase, dite de nouveau, a fait une impression plus profonde encore que la première fois. Ce morceau, admirablement chanté, il est vrai, par Tamburini, a excité un enthousiasme général dans la salle, et de tous côtés il a été applaudi et redemandé.

La seconde épreuve a été plus brillante que la première encore, et une salve générale d'applaudissemens s'est prolongée assez long-temps jusqu'au moment où les musiciens ont exécuté le dernier morceau de la première partie de cette solennité musicale, le verset *Eia Mater*. C'est un récit chanté par la basse (Tamburini), formant avec le chœur un dialogue. Le mélange de la mélopée avec l'effet des masses d'harmonie lancées par le chœur sont d'un effet si beau, que peu s'en est fallu encore cette fois que le chant ne fût interrompu par les applaudissemens arrachés aux auditeurs. Ce morceau est d'une gravité remarquable ; et cependant il ne s'y trouve pas une note qui ne flatte agréablement l'oreille. C'est là le grand secret de Rossini ; quelque tristes, quelque terribles même que soient les sentimens qu'il a à exprimer, il charme toujours. Quel heureux don!

Après une demi-heure de repos indispensable aux exécutans, et dont les auditeurs ont profité pour se communiquer leur admiration, on a repris l'exécution du *Stabat* par le sixième morceau, verset : *Sancta Mater istud agas.* C'est un quatuor chanté par mesdames Grisi, Albertazzi, Mario et Tamburini. Relativement à la gravité du sujet, cette portion du *Stabat* de Rossini est peut-être celle qui donnera le plus lieu à la critique ; non qu'il ne soit admirablement composé et extrêmement agréable à entendre, mais peut-être reprochera-t-on à l'auteur d'y avoir employé un style trop dramatique. Dans ce moment-ci surtout, que l'on apporte dans le jugement des compositions de ce genre une sévérité qui dégénère parfois en pédanterie, il serait possible que l'on reprochât à l'auteur du *Stabat* d'y avoir introduit un *quartetto* qui figurerait mieux dans la *Dame du Lac* ou dans *Otello* que dans une composition sacrée. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas moi qui m'armerai de cette rigueur contre un musicien qui a fait les deux admirables versets qui précèdent ; et, dût-on me faire un crime du plaisir intempestif et déplacé que j'ai pris à entendre le quatuor exposé à la critique, j'avoue qu'il m'a plu infiniment.

Mais Rossini, dans tous ses ouvrages, si sérieux qu'en fussent les sujets, a toujours agi comme Arioste à qui je le comparais dernièrement, de manière à ce que ses auditeurs n'éprouvassent pas d'ennui. J'avoue, pour ma part, qu'à ce sujet je lui dresserais des autels ; et certes c'est un tour de force qu'il n'est pas donné à tout le monde de faire, que de composer un *Stabat* dont l'exécution dure une heure et demie environ, et par lequel l'attention, le plaisir et l'enthousiasme du public soient excités, soutenus et graduellement augmentés. Personne, de ceux qui se mêlent de composer en quelque genre que ce soit, n'ignore que, pour mettre de la variété dans une œuvre de longue haleine et dont le mode est grave, on est souvent obligé de faire quelques petits sacri-

fices à la vérité rigoureuse. Heureux ceux qui, se trouvant dans ce cas, peuvent, comme Rossini, se faire pardonner ces petits écarts par la force et l'éclat du talent.

Madame Albertazzi chante ensuite un air sur le verset : *Fac ut portem*, qu'elle a bien dit, et qui lui a attiré de justes applaudissemens. Ces deux derniers morceaux, qui ont les mêmes mérites et auxquels on pourrait reprocher également d'être traités d'un style un peu trop mondain, ont le grand avantage de faire singulièrement valoir le mode grave et impétueux de l'air avec chœur : *Inflammatus et accensus*, que mademoiselle Grisi a chanté avec tant d'énergie et d'éclat. Les gens difficiles, ceux surtout qui font de l'archéologie en musique comme à propos des autres arts, auront sans doute beau jeu pour critiquer cet air peu ambroisien ou grégorien, je l'avoue. Mais nous, qui acceptons la musique de chapelle telle qu'on la comprend depuis le XVIe siècle, nous avons trouvé ce morceau traité dramatiquement, fort beau, plein d'élévation et de grandeur ; et comme tout l'auditoire, nous nous sommes senti enlevé par ce chant mâle et austère tant soit peu animé par les passions de notre monde. Au surplus, l'avis paraît avoir été unanime sur ce sujet à l'audition de vendredi, car pendant l'air on a eu de la peine à se tenir d'applaudir ; lorsqu'il a été fini on a applaudi encore ; et enfin les *bravi* ont retenti dans toute la salle après que mademoiselle Grisi l'a répété. C'est dans ce verset que le compositeur semble avoir mis toute la force de son inspiration A ce point du drame sacré, naît la plus grande émotion que l'auditeur puisse supporter ; aussi l'auteur du *Stabat*, renonçant de ce moment à toucher l'âme par l'expression des sentimens, s'est-il retranché dans le style plus particulièrement consacré à la prière. C'est en effet le caractère qu'il a imprimé aux deux derniers morceaux : le quatuor sans accompagnement : *Quando corpus morietur*, et la fugue ou l'*Amen* qui termine le *Stabat*.

Je ferai remarquer de nouveau l'art avec lequel Rossini a distribué les modes dans lesquels il a écrit les différens versets. L'air *Inflammatus* si animé et si grand, se trouve placé entre un air doux que chante madame Albertazzi, et le quatuor sans accompagnement qui ne s'adresse point aux passions. L'effet de ce quatuor a été extraordinaire. Tout le calme qui y est répandu, toute l'harmonie suave dont il se compose, a été comme un doux repos pour les auditeurs encore émus de la cavatine qui le précède. Ce quatuor, parfaitement bien chanté par mesdames Grisi et Albertazzi, ainsi que par Mario et Tamburini, a été redemandé et répété à la grande satisfaction du public.

Enfin cette belle composition se termine par l'*Amen*, sur lequel le compositeur a fait une fugue à quatre parties. Les goûts sont partagés sur ce genre de composition et sur l'emploi qu'il convient d'en faire. Celle du nouveau *Stabat* est fort belle, et j'avoue qu'à mon sens elle couronne dignement le bel ouvrage de Rossini, que nous venons d'entendre. Je ne regrette qu'une chose, c'est que la voix des quatre chanteurs ne se fasse pas entendre plus souvent dans ce morceau. J'aurais désiré que ces quatre voix dessinassent d'une manière plus particulière les parties de la fugue, de sorte que sa marche, se gravant bien dans la mémoire de l'auditeur, il pût la retrouver et la suivre plus facilement au milieu du concert de sons produits par la masse des chœurs et des instrumens.

La musique du *Stabat* est pleine d'éclat et de splendeur. L'expression de *musique splendide* venait à la bouche de tout le monde en sortant du Théâtre-Italien, et, en effet, on ne saurait mieux la caractériser. Malgré ce mérite, peut-être même parce qu'elle le renferme, deviendra-t-elle l'objet de critiques sévères. Il y a un certain goût d'archaïsme régnant aujourd'hui, qui tend à imposer aux artistes en tout genre l'obligation de suivre servilement les traditions an-

térieures à l'époque de la Renaissance. Si l'on en croyait certaines gens, on ne ferait des églises que sur le modèle de celles de Bysance ; les peintres se formeraient sur les précurseurs de Cimabué, et les musiciens se règleraient sur les maîtres de Palestrina. Je ne ferai que quelques observations à ce sujet, non pas tant pour combattre ces idées que pour chercher à éclaircir la question qu'elles soulèvent. En musique sacrée, par exemple, puisque c'est l'art qui nous occupe aujourd'hui, on rencontre deux genres de compositions très distincts, et que, malgré tous les efforts imaginables, on ne fondra jamais ensemble. Ce sont, d'un côté, le plain-chant et les hymnes dont les paroles et la musique ont été adoptées par l'Eglise ; compositions sacrées auxquelles on ne doit rien changer, que l'on accepte telles qu'on les donne et qui ont une autorité consacrée par la tradition et la discipline. Cette musique, c'est l'Église qui l'a adoptée, qui nous la donne, et, quel que soit son mérite sous le rapport de l'art, on doit la prendre telle qu'elle est. D'une autre part, il y a la musique que le monde offre à l'Église, quand l'Église l'agrée. Celle-là est soumise à l'art ; elle en subit toutes les vicissitudes, tous les progrès, tous les changemens ; et son essence, tout en se conformant à la gravité religieuse, est de se parer des ornemens nouveaux que l'art a trouvés. Du moment que la musique, exprimant d'abord les passions dans les chansons, puis enfin sur le théâtre, est devenue un art important, l'Eglise, qui a toujours cherché à s'emparer des nouvelles connaissances, l'a prise sous sa tutelle. Mais l'Eglise même a contribué, à son insu, au développement d'un art qui ne lui serait bientôt plus fidèle, et, vers la fin du seizième siècle, tous les compositeurs pour le théâtre étaient des maîtres de chapelle. La musique n'a pas tardé à devenir un art exclusivement mondain, et les ouvrages de Palestrina même, qui nous paraissent, par comparaison, si calmes, si religieux, sortaient tout-à-fait du style sacré au

seizième siècle, et séduisaient au contraire les gens du monde par la grâce et la vivacité de leur expression.

L'erreur dans laquelle on tombe aujourd'hui est donc de croire que l'on puisse *faire* de la musique sacrée. Cela n'est pas plus possible que de *faire* de nouvelles prières. Permis à des poètes comme Racine de composer d'admirables vers sur la religion ; que Pétrarque et que Dante écrivent des poésies sublimes sur la Vierge, rien de mieux ; mais tout cela ne remplacera jamais la *Vexilla regis*, l'*Ut queant laxis*, ni le *Stabat Mater*. Il y a donc, je le répète, la musique imposée par l'Eglise, et celle que le monde offre à l'Eglise ; mais une comparaison rendra, je crois, mon idée encore plus claire. Que dirait-on d'un laïque qui s'obstinerait à porter l'habit ecclésiastique lorsqu'il va le dimanche à la messe, et qui, non content de commettre cette faute, voudrait que tout le monde l'imitât? Ce serait un fou. Lorsqu'un homme bien élevé se présente à l'église, tout en observant les convenances, il a soin cependant de mettre les plus beaux vêtemens qui se portent dans le monde. Il se donne pour ce qu'il est, et n'affecte ni dans son langage ni par la forme de ses habits de se donner pour un moine. De temps immémorial le luxe des vêtemens a été admis dans les églises, et c'est une manière d'honorer le lieu saint que de s'y présenter avec le costume et les insignes des dignités dont on est revêtu.

C'est ce que font aussi les grands musiciens. Ils n'ont pas la prétention de remplacer le chant consacré des hymnes et des prières ; mais ils s'exercent sur ces thèmes, et offrent le tribut de leur génie à Dieu. C'est ce qu'a fait Rossini en composant le *Stabat Mater*, et je suis certain que Dieu, dans sa bonté, lui saura gré, tout pécheur qu'il puisse être, d'avoir fait d'aussi belle musique en son honneur.

DELÉCLUSE.

GAZETTE DE FRANCE.

10 Janvier 1842

On convient généralement du mérite hors de ligne de cette partition, comme mélodie et comme instrumentation, mais on diffère sur le caractère de la musique. Beaucoup de personnes la trouvent trop *dramatisée* (c'est l'expression dont on se sert), et, sauf le quatuor sans accompagnement qui forme le n° 9, lui contestent *la couleur religieuse*. Ce serait contester à Rossini la faculté d'écrire de la musique d'église. Mais puisque couleur il y a en musique, je demande pourquoi un chant dramatique, lorsqu'il est grave et solennel, serait exclu de nos temples? Je ne connais rien de plus dramatique et de plus religieux en même temps que la prière de *Moïse*. On conçoit qu'il soit prié ainsi non seulement dans une église, mais encore dans le ciel.

Je crois que les gens qui cherchent querelle à Rossini sur sa manière, sont ceux qu'a désorientés une partition toute différente de ce qu'on a entendu en ce genre. On s'est fait un type, une poétique de la musique d'église, et tout ce qui n'y est pas conforme manque de couleur. S'il est donné à la musique d'exprimer des situations de l'âme, comme la tristesse ou la joie, je demande si rien n'est plus dramatique que les douleurs d'une mère à la vue de son fils expirant, et si le lieu où ces douleurs sont exprimées change quelque chose au mode et au style de l'imitation? L'Église a ses convenances; elle veut de la musique sérieuse, grandiose, solennelle : or, Rossini a rempli toutes ces conditions avec toute l'immense supériorité de son talent.

D'autres compositeurs de musique d'église ont pu avoir un

sentiment plus profond, un style plus élevé, mais aucun assurément n'a été aussi mélodique, n'a déployé autant de richesses d'harmonie. Quant aux critiques qui prétendent que cette musique appartient plus au théâtre qu'à l'église, je soutiens que si on ôtait les paroles pour en mettre d'autres prises à un sujet profane, l'audition ne serait pas supportable. . . . . .

. . . . . .

Une observation est encore à faire sur l'exécution. Un *Stabat* est destiné à être chanté de suite, sans autre intervalle que de très courtes pauses ou des *silences*. Au Théâtre-Italien on a fait deux parties, coupées par une grande demi-heure de repos; chaque verset est séparé du suivant par cinq minutes d'interruption. Je proteste contre cette manière d'exécuter un chant d'église, et je soutiens que le *Stabat*, rendu comme il le serait dans une cathédrale, doublerait de puissance et de valeur, et produirait un bien plus grand effet par ses contrastes.

Voilà un nouveau et précieux titre de gloire pour l'auteur de *Moïse* et de *Guillaume Tell*. En restera-t-il là? Nous devons désirer qu'il poursuive cette noble carrière si brillamment ouverte. Mais s'il a pour jamais brisé sa lyre, il faudra remarquer qu'à peu près à la même époque, le premier des peintres modernes a fini par une admirable figure du Christ, et le plus illustre des compositeurs en chantant les douleurs du Calvaire.

A.

COURRIER FRANÇAIS.

10 Janvier 1842.

Le *Stabat Mater*, de Rossini, dont une première audition nous avait révélé les principales beautés, a été exécuté vendredi au Théâtre-Italien. Le concours d'un orchestre nombreux et habile, de chœurs exercés et bien conduits, et de quelques uns des artistes célèbres que le Théâtre-Italien nous fait entendre chaque année, a donné à cette magnifique composition toute la solennité qu'elle méritait, en même temps qu'il a dignement contribué à rendre sa physionomie. L'assemblée était des plus brillantes, la salle était resplendissante des plus riches toilettes, et les traits des auditeurs, qui laissaient percer dès l'abord la plus vive curiosité, ne manifestèrent plus bientôt que la satisfaction complète et l'émotion profonde. Rossini a ajouté quatre morceaux aux six premiers qui avaient été écrits pour M. Varela. C'était donc une œuvre en quelque sorte nouvelle même pour ceux qui avaient été assez favorisés pour assister à une première audition. Nous croyons que c'est seulement depuis l'exécution du *Stabat Mater* aux Italiens, qu'on peut tenter d'analyser, non pas l'œuvre matérielle de Rossini, mais les impressions qu'elle fait naître.

Il se compose de dix morceaux. Une introduction instrumentale annonce la première strophe chantée par le chœur et le quatuor : « La mère, abîmée dans la douleur, se tenait pleurante au pied de la croix, tandis que son fils y était suspendu. » Rossini a fait de cette strophe un récit; c'est l'exposition du sujet. Le motif saillant se dessine sur les paroles *Stabat Mater*. Il se présente avec la tritesse de son

accent plusieurs fois dans le morceau ; puis le chœur s'anime, les instrumens éclatent, le crescendo tonne sur les paroles *juxtà crucem*, et de nouveau les voix tombent, les sons s'éteignent, les instrumens s'effacent sous la morne tristesse, sous l'inconsolable mélancolie que provoque le verset : *Dum pendebat Filius*, affreuse idée que le chœur n'ose communiquer qu'à voix basse et comme s'il éprouvait la crainte d'exciter une trop violente douleur. « La mère se tenait au pied de la croix, tandis que son fils y était suspendu ! »

L'air qui suit est écrit pour ténor ; c'est le premier des quatre morceaux nouvellement composés par Rossini sur ces paroles : « Son âme gémissante, pleine d'un morne chagrin, a été percée comme par un glaive. Dans quel abîme de tristesse et d'affliction a été plongée cette pieuse mère d'un fils unique ! quels furent ses pleurs, ses angoisses, ses douleurs quand elle assistait à l'agonie de son fils ! » La voix touchante et plaintive de Mario a donné à cet air une expression de grâce infinie. La mélodie, chantée à l'unisson de la voix par les violons et les violoncelles, soutenus par les cors, est d'une tendresse ravissante ; mais cette grâce et cette tendresse auraient pu acquérir une couleur passionnée dans la bouche d'un homme que Mario ne nous blâmera pas de regretter. Nous voulons parler de celui qui naguères encore savait dire avec une si grande énergie les tendres airs de la *Somnambule*, la romance finale de *Lucia di Lammermoor*. Oui, il appartenait à Rubini de nous faire entendre le premier cette strophe du *Stabat*. C'eût été comme un double écho des derniers accens du compositeur, qui persiste à abdiquer avant l'heure.

Suit un duo pour deux soprani : « Quel est l'homme qui ne verserait des larmes, en voyant la mère du Christ en proie à ces affreuses tortures ; qui pourrait se défendre de partager l'affliction de cette mère souffrant et gémissant avec

son fils? » Ce morceau a été chanté avec talent par mesdames Grisi et Albertazzi. Sa principale phrase est constamment accompagnée par des notes répétées sur un rhythme charmant. Les deux voix se mêlent et modulent ensemble; mais, quoi qu'elles fassent dans leur ingénieux caprice, les violons sont toujours à côté d'elles, parcourant avec une facilité et une grâce parfaites l'échelle des modulations les plus imprévues et les plus attendrissantes.

Vient l'air de basse, dont la mélodie neuve, hardie, abondante et pourtant sévère, est encore dans les oreilles et déjà sur les lèvres de tous les auditeurs. « Elle a vu son fils souffrir la flagellation et les tourmens pour expier les péchés de son peuple; elle a vu son fils bien aimé passer par les angoisses de la mort et rendre le dernier soupir. » Les allures de cet air, avec son trille à la cadence de la première phrase et son rhythme saccadé, rappellent au premier coup d'œil les manières des vieux maîtres; la franchise de sa mélodie, la continuité, l'haleine (s'il est permis de s'exprimer ainsi) de l'inspiration qui l'a créée sont également celles qu'on retrouve avec bonheur chez les anciens compositeurs, quel que soit le temps où ils écrivaient et quelles que soient les formes adoptées par leur siècle. Ce qu'il y a de plus dans cet admirable morceau, c'est la richesse et le coloris de l'art contemporain, c'est enfin tout ce que la science a entassé d'observations et de découvertes en faveur des compositeurs modernes. C'est là aussi ce qui fera la supériorité du *Stabat* de Rossini sur les productions les plus justement célèbres des époques antérieures. Tamburini, qui a chanté cet air avec l'art le plus pur et la voix la plus expressive, a dû le répéter, et c'était encore bien peu de l'entendre deux fois.

La première partie du *Stabat* se termine par un chœur sans accompagnement. C'est une invocation. « O mère, source d'amour, fais-moi sentir la pointe aiguë de la dou-

leur! Fais que mon cœur, pour te plaire, brûle d'amour pour Dieu le Christ! » La richesse du style et la variété des effets ont été particulièrement remarquées et applaudies dans ce chœur.

Un quatuor a commencé la seconde partie de l'exécution du *Stabat*. C'est la suite de l'invocation, dont les premiers versets ont été dits par le chœur précédent. « Que mon cœur ressente la douleur des blessures du crucifié; que j'aie ma part des tourmens que ton fils a voulu supporter pour moi! »

Et le deuxième soprano continue la même prière dans une cavatine dont on connaîtra le rare mérite après l'avoir entendue plusieurs fois.

Alors les trombonnes éclatent et les cors répondent non moins bruyamment à leur appel; les violons se pressent dans un rapide et confus tremolo, et le premier soprano entonne un chant passionné, que l'orchestre suit avec un dessin de huit triolets sur les quatre temps, prêtant ainsi à la voix de mademoiselle Grisi tout ce qu'un agitato passionné peut lui donner, c'est à dire l'élevant à une hauteur d'expression que Rossini seul sait imaginer et que l'énergique cantatrice sait si bien rendre: « Et qu'ainsi ardent, enflammé d'amour, je sois défendu par toi, Vierge! au jour du jugement. Que la Croix me garde! Que la mort du Christ me prémunisse et que la grâce céleste me sauve! » Rien de plus formidable que l'introduction des cuivres au début de cet air; leur cri éclatant qui revient dans le courant du morceau sans pouvoir couvrir les énergiques accens de la cantatrice, donne l'idée de la lutte de l'âme fortifiée par ses œuvres contre les rigueurs du jugement. C'est un air sublime dont l'exécution a été aussi sévère que passionnée. Il a été répété.

L'avant-dernier morceau est un quatuor sans accompagnement qui a porté au plus haut point l'admiration de l'in-

telligente assemblée : « Quand viendra l'heure de la mort corporelle, que l'âme jouisse de la gloire du paradis! » A ce moment l'hymne a épuisé toutes ses douleurs, tous ses élans; elle est arrivée aux derniers termes de l'invocation. Brisée par la douleur, abîmée sous l'effort même de la passion, l'âme retombe affaissée dans une morne et sombre tristesse; l'énergie des sentimens a été épuisée par son propre excès; ce n'est plus un cri violent de désespoir que l'hymne jette à cette heure, c'est une douce et dernière plainte, c'est le murmure douloureux d'un cœur abattu par l'agonie du désespoir. Le quatuor commence presque *sotto voce*. La basse murmure les mots : *Quando corpus morietur*, et les quatre voix, excitées par ce chant plaintif, s'élèvent tour à tour pour répéter à voix basse : *Quando corpus morietur*. Tout à coup elles se sont animées à l'espérance de la gloire céleste; elles lancent un accent de joie presque triomphante : *Paradisi gloria!* C'est la gloire du paradis qui les rend si fières; c'est la gloire du paradis qui rachète tant de maux : un moment la douleur est vaincue! Mais ce n'est qu'un éclair : les voix retombent bientôt dans la sombre apathie de la souffrance. *Paradisi*, *paradisi*, répète tristement le premier soprano, essayant vainement de jeter cette consolation à travers le profond accablement des autres voix qui répondent lugubrement : *Quando corpus morietur!* Ce *paradisi* produit une émotion profonde : c'est un sourire à travers les larmes, un sourire qui fait pleurer et qui fait aussi chérir la douleur.

Le dernier morceau est une fugue sur l'*Amen*. Rossini n'a pas voulu se soustraire à cet usage. Il a au moins prouvé par-là qu'il est aussi savant que personne. Il a soin seulement de cacher sa science, ne voulant point la prendre aux compositeurs qui n'ont qu'elle.

Notre analyse a pu faire entrevoir quelques unes des magnificences de la partition du *Stabat;* mais nos éloges, si grands qu'ils soient, n'ont pu donner qu'une bien faible

idée du mérite de cette composition. Rossini y brille par la richesse du style, par la diversité des effets, par la simplicité des moyens! Le *Stabat* est surtout un chef-d'œuvre d'expression passionnée. Peut-on le ranger dans la musique sacrée? Oui, certes. La musique religieuse a été tour à tour écrite par des compositeurs de nature et de talens divers. Marcello écrivait dans un autre style que Pergolèse, et les contre-pointistes allemands ne ressemblent en rien à Palestrina. La musique religieuse n'a donc point de caractère absolu et de formes précises, à moins qu'on ne veuille prendre pour type de la musique sacrée le plain-chant. La musique religieuse demande, il est vrai, une certaine sévérité, ou plutôt une certaine grandeur de dessin. Cette grandeur, nous la reconnaissons dans le *Stabat* de Rossini. Il y joint, il est vrai, les trésors d'une inépuisable invention et d'un coloris des plus ardens. Ce n'est pas nous qui lui en ferons reproche; car de toutes les qualités d'un compositeur, l'invention est celle que nous apprécions davantage. Quant aux ouvrages anciens, tels que le *Stabat* de Pergolèse, par exemple, il ne saurait en être question ici; le *Stabat* de Pergolèse n'a aucun point de comparaison avec celui de Rossini. La comparaison serait trop défavorable à Pergolèse, car Rossini a profité pour sa composition de toutes les découvertes musicales inconnues à son devancier. Laissons donc les anciens, ils sont hors de combat, précisément parce qu'ils ne se servaient pas des mêmes armes que les modernes. C'est comme si on opposait une armure de fer à la poudre à canon.

P. Merruau.

LA FRANCE.

10 Janvier 1842.

Qui ne connaît, ne sait par cœur le *Stabat Mater*, cette peinture de la douleur de la mère du Christ agenouillée devant la Croix ! Vainement Dieu a parlé, vainement la Vierge sait que celui qu'elle a porté dans ses flancs ne peut mourir, et qu'il est venu pour racheter le monde, les souffrances de ce fils bien aimé, les tortures qu'on lui a fait subir, son dernier soupir qui a remué la terre et déchiré le voile du Temple ont ramené la pauvre mère vers les pensées mortelles. En présence de ce corps inanimé, elle énumère les douleurs qui ont précédé l'instant suprême; et puis voilà la foi chrétienne qui vient remplacer cette profonde affliction, voilà la foi qui apparaît et qui s'abrite derrière la mère de Dieu, voilà l'Église qui, à son tour, élève la voix et demande à imiter la Vierge dans son amour et dans sa douleur, l'Église qui lance vers Dieu son hymne d'amour et d'espérance.

Quel vaste sujet pour Rossini, et comme il en a compris toute la grandeur! comme sa musique est sainte et solennelle ! comme elle brille à la fois par la majesté et par la simplicité ; comme le début est grave et saisissant, comme les larmes se font jour à travers tous ces instrumens qui peignent une douleur si auguste ; comme toutes ces voix entrecoupées pleurent bien et font deviner leurs sanglots! puis voilà la nature de la musique qui change avec la nature des paroles; ce ne sont plus les pensées lamentables de la mère du Christ qui frappent votre oreille, ce sont les exclamations chrétiennes, c'est la foi catholique qui, au nom des souffrances de l'homme-Dieu, réclame les récompenses promises

par l'Éternel et achetées par le sang qui a coulé sur le Calvaire.

Irai-je maintenant analyser froidement cette œuvre si grande et qu'il faut entendre au moins vingt fois de suite, quelque effet qu'elle ait produit à la première audition, pour la comprendre d'une manière satisfaisante? Mille beautés ont frappé le public intelligent, réuni pour cette solennité; mille beautés sont restées cachées encore, parce que l'intelligence humaine ne saurait tout deviner, tout apprécier à la fois.

Th. Anne.

LE CONSTITUTIONNEL.

10 Janvier 1842

L'homme qui s'est tu le lendemain du jour où il avait fait parler si éloquemment Guillaume Tell et la Liberté; cet homme-là s'est arrêté au plus fort de sa puissance et de sa fécondité. Pourquoi donc cet exil et ce silence? que vous dirai-je? ces dieux de l'art ont des dégoûts et des caprices qui les poussent quelquefois à se cacher, d'un air boudeur, dans un coin silencieux de leur olympe. Il faut dire que les hommes sont souvent bien aveugles et bien ingrats; ils changent aisément de culte et portent aux autels des fausses divinités l'encens et l'adoration qui ne sont dus qu'au vrai Dieu. L'histoire de l'art est peuplée de Baals et de veaux d'or. C'est en ces momens d'erreur et d'oubli que le véritable Jehovah se voile la face.

= Rossini !

Cependant les idolâtres ne tardent pas à s'apercevoir de leur faute et à porter la peine de leur ingratitude. Ils croyaient obtenir, de leurs creuses idoles, des trésors inépuisables et des joies sans fin; et voici que tout à coup les fontaines abondantes se tarissent, les prés fleuris et verdoyans se fanent, les champs, aux riches et flottantes moissons, s'étiolent et deviennent stériles. On avait pris pour un trésor les lambeaux pompeusement étalés d'une défroque de similor et de clinquant; pour de l'abondance, des fruits sans saveur éclos à force d'efforts dans un pénible sillon; pour du plaisir, les bruyans éclats d'une violente bacchanale. Alors le repentir arrive avec l'ennui. On se retourne vers le Jehovah qui donne le parfum aux fleurs, la fraîcheur aux eaux limpides, et aux campagnes la fertilité. Tous ces pécheurs honteux et

contrits lui demandent de rouvrir les sources de son génie aux rives sinueuses et fertiles, et de faire qu'ils puissent se mirer encore au courant de son flot délicieux et s'y désaltérer. Ainsi, sur la nouvelle que Rossini avait rompu ce silence obstiné (véritable calamité publique, comme on l'a dit du silence d'un fameux orateur), sur cette seule nouvelle la foule s'est portée au *Stabat* avec l'avidité d'un voyageur égaré depuis long-temps dans les sables arides, et qui trouve enfin à étancher sa soif.

Le genre de l'œuvre annoncée ne pouvait qu'accroître l'ardeur de cette foule et son impatience : Rossini écrivant un *Stabat!* Rossini entrant dans le sanctuaire catholique et s'agenouillant au pied de la croix, pour y chanter les psaumes sacrés et s'associer, sur le mode religieux, à la plus sainte, à la plus immense des douleurs!

Stabat Mater dolorosa
Juxtà crucem lacrymosa.

Assurément c'était là une nouveauté pleine d'intérêt et digne d'émotion. Et cependant pourquoi s'étonner, et comment douter du succès? Si Rossini n'était que le Rossini d'*il Barbiere*, de *la Cenerentola*, d'*il Turco* et de tant d'autres caprices rians et mélodieux, on pourrait douter qu'un si aimable, si brillant et si spirituel génie pût gémir et pleurer à côté de la mère de Jésus. Mais, en même temps qu'il prodiguait les grâces et les piquantes saillies de son esprit, Rossini n'a-t-il pas fait parler aux nobles sentimens, aux émotions sérieuses, aux grandes douleurs de l'âme, leur langage profond et sublime? N'a-t-il pas été l'éloquent interprète de l'amour et de l'héroïsme? Sans doute, la voie religieuse est la plus haute, la plus pure, la plus sublime, et il est difficile d'y atteindre. Mais le cri éloquent que poussent, dans *Guillaume*, la liberté et la patrie, ne menait-il pas déjà sur ce chemin du

ciel? Rien de touchant et de mélancolique, rien de grand et de beau n'est impossible au génie qui a fait pleurer des démons sous le pâle ombrage du saule, et tiré du cœur d'Arnold l'accent le plus déchirant de la douleur filiale. Et puis, n'est-ce pas de Rossini que nous vient la prière de *Moïse*?

Un esprit de cette force et de cette étendue a le don de l'universalité : les envieux et les sourds le nieront peut-être; mais la puissance dans la variété, et la variété dans la puissance, n'en sont pas moins les deux traits distinctifs de cette veine musicale, féconde et prodigieuse, qui s'est produite, de notre temps, sous le nom de Rossini. Mettez-le aux prises avec Babylone et Sémiramis! Il en a le luxe, la splendeur et la majesté. Faites venir Figaro! il est vif, prompt, alerte, éveillé, spirituel, insolent comme lui. Est-ce Tancrède qui aborde aux rives de Syracuse et suspend à l'arbre du rivage son casque au panache mélancolique et son bouclier sans écusson? Quels accens d'amour, de tristesse et de chevalerie! Le vaillant comte Ory se met-il en campagne pour conquérir et surprendre le cœur des jolies châtelaines? Est-il rien de plus suave, de plus caressant, de plus amoureux, de plus séduisant que ces mélodies qui voltigent autour de lui et l'accompagnent à l'assaut des beautés de Noirmoutiers? Voulez-vous entendre rugir la passion et la jalousie d'Othello? Écoutez, voici Desdemone. Aimez-vous les surprises de la légende et les voix mystérieuses qui parlent dans les bois et dans les montagnes? La Dame du lac passe dans sa nacelle et se balance mollement sur les flots d'azur. Maintenant, à cet homme qui vient de faire pleurer des démons, rire de Figaro, soupirer le comte Ory, rugir Othello; à cet homme qui a mis l'héroïsme dans le cœur de Tancrède et de Guillaume Tell, le burlesque dans le pourpoint de Magnifico, l'élégie dans Desdemone, la comédie dans Bartholo, donnez un calvaire, une croix, une mère agenouillée et inondée de douleurs et de larmes, et aussitôt il vous fera entendre des

chants et des harmonies dignes de la sainteté du lieu, de la grandeur de la victime et de l'immensité de cette maternelle et divine tristesse.

Le *Stabat* de Rossini est une composition d'un grand caractère et d'une vaste étendue.

Les experts-jurés examineront cette grande composition à la loupe; ils tâcheront de mettre le doigt sur le fort et le faible, sur le faible surtout. C'est une si belle découverte et une si douce joie pour certains astronomes que de trouver une tache au soleil ou au génie!

Les chirurgiens de blanches et noires, les praticiens en doubles croches ne manqueront pas d'en faire l'autopsie. Ils vous diront si tel ou tel morceau est écrit en *si bémol majeur*, et tel autre en *fa mineur;* ils vous tiendront compte des sixtes et des tierces, et ne vous épargneront pas les quintes. Assurément, c'est là une façon d'expliquer les choses fort savante, fort utile et fort respectable. Mais que pensez-vous de ces entrepreneurs de dissection par A plus B? Ces gens-là ne gâtent-ils pas vos émotions et vos plaisirs? Ne vous semble-t-il pas avoir affaire à ces docteurs d'amphithéâtre qui pourfendent un *sujet*, comme ils l'appellent, mettent le cœur ici, le foie par là, la tête d'un côté, les jambes d'un autre, et quand le pauvre corps est brisé, mis en morceaux, éparpillé pièce par pièce, fibre par fibre, vous invitent à l'admirer.

Le public n'a pas eu besoin de cette science et de cette autopsie pour s'émouvoir et pour être ravi; il n'a point mis la main dans les secrets anatomiques du *Stabat*, mais il l'a contemplé dans sa forme visible et dans son magnifique ensemble, dans l'admirable harmonie de ses proportions, et l'expression touchante et profonde de sa beauté. Cette admiration s'est manifestée pendant tout le cours de cette vaste et sainte élégie, par les marques de l'émotion la plus vive et de la satisfaction la plus sincère.

Rossini entendra-t-il cette voix publique qui le rappelle? Oui, sans doute, l'écho glorieux de ce nouveau et magnifique triomphe ira l'éveiller dans sa solitude. Le silence de Rossini n'a plus de motifs ni d'excuse; il nous doit les nouveaux chefs-d'œuvre qu'il a cachés dans ces dix années de silence, et dont le *Stabat*, il faut l'espérer, est l'heureux ambassadeur près les théâtres lyriques de France.

H. Rolle.

L'UNION CATHOLIQUE.

11 Janvier 1842.

Tout était curieux, attrayant, solennel dans la matinée musicale que les artistes du Théâtre-Italien avaient offerte à tous ceux qui sont d'autant plus sensibles aux beautés de l'art lyrique, qu'il est appliqué à des sujets religieux et à ceux qui l'aiment, quel que soit le sujet, quand ils espèrent trouver dans les productions de cet art les inspirations du véritable génie. Or, pour les uns et pour les autres, un *Stabat Mater*, composé par Rossini, remplissait au suprême degré toutes les conditions du plaisir le plus légitime et le plus complet.

Que ne devait-on pas attendre dans le genre sacré de l'auteur, non seulement de *Moïse*, mais surtout de la *Prière* de *Moïse*, de ce magnifique chant des Hébreux, musique digne de la poésie, de l'ode, du dithyrambe, du cantique de la délivrance? Assurément le style de *Moïse* ne laisse rien à désirer dans le mélange du sacré et du profane que la nature du poème dramatique commandait au compositeur. Dans cette œuvre, le seul personnage de Moïse est dégagé de tout autre sentiment que celui de l'amour de Dieu, et aussi le génie de Rossini a su lui conserver le caractère le plus sublime par un système soutenu de déclamation grave et modulée, rarement entremêlée de mélodies analogues, et que viennent merveilleusement enrichir et varier la richesse, la sévérité, l'éclat des accompagnemens. Les chants des autres personnages forment, dramatiquement parlant, le plus heureux, et en même temps le plus harmonique contraste à la couleur héroïque et sainte dont le compositeur a

empreint le *lyrisme* de *Moïse* ; car, encore une fois, dans aucun autre ouvrage, y compris *Sémiramide* et *Guillaume Tell*, Rossini n'a porté et maintenu plus haut l'élévation du style.

A tous les titres donc, l'exécution solennelle d'une nouvelle œuvre de Rossini, promise aux amis de l'art lyrique, devait les émouvoir, et leur empressement a répondu à cet appel. Il y a, en effet, bientôt treize ans que le chantre de *Guillaume-Tell* s'est retiré de la lice musicale, ou, pour mieux dire, en a été éloigné par des procédés qu'il serait trop affligeant et presque trop pénible de rappeler pour l'honneur de la France. Cette retraite a été, pour nous, l'équivalent de la tombe.

Ce qui, à mes yeux du moins, constituait la plus grande difficulté, pour Rossini, d'accomplir l'œuvre qu'il avait entreprise, c'est l'époque musicale à laquelle nous sommes parvenus, et qui rendait comme presque impossible, si quelque chose était impossible au génie, la conservation du style, la simplicité élevée des chants et des effets harmoniques, et de faire goûter cette haute et sévère expression à un public qui a perdu le goût ou au moins l'habitude des mélodies simples, des chants expressifs sans bizarrerie et sans violence, des accompagnemens que la couleur du sujet exigeait, sans ces surprises et ces déchiremens d'oreilles auxquels nous sommes condamnés depuis que Rossini s'est retiré de la musique française. La position de Pergolèse, à cet égard, était bien plus favorable. Sans parler des sentimens de croyance et de foi plus sincères ou plus répandus qu'aujourd'hui dans les auditeurs de 1720, et qui les portaient à écouter avec plus de sympathie les chants de l'auteur de la *Serva Padrona*, alors qu'il s'essayait dans la musique sacrée, qu'on se reporte à la simplicité des mélodies et de l'orchestration de ce temps, et l'on comprendra que cette simplicité forcée des moyens de l'époque favorisait singuliè-

rement la pureté que le compositeur devait conserver à son œuvre. Aujourd'hui, la vocalisation et l'instrumentation, dans les morceaux les plus simples, même dans les romances, sont arrivées à un tel point que, ce qui n'est pas fantasque, violent, bruyant, dans quelque genre que ce soit, semble pâle, monotone, vide ; et c'est au milieu de pareilles habitudes musicales, c'est devant un public assourdi, qu'il faut faire entendre une œuvre de dignité, de grandeur, de pureté, de plaintive, douloureuse et simple expression, sans le secours naturel du poème, du dialogue, du contraste ou de la variété des personnages et des situations ! Rossini, seul, en paraissait capable, et c'est, en effet, armé du *Stabat Mater*, que l'Achille lyrique, que l'auteur de *Guillaume Tell*, retiré sous sa tente par le fait de l'injustice ou de l'indifférence des Agamemnons modernes, reparaît plus beau, plus grand que jamais.

On peut affirmer dès à présent que jamais Rossini ne s'est montré plus lui-même que dans cette solennelle occasion, sous le double rapport de la sublimité du style simple et de la pureté d'expression des chants et de l'orchestre. Puisse ce succès le ramener au milieu de nous, et, par ses soins, faire rentrer l'art musical dans ses nobles voies !

LE NATIONAL.

15 Janvier 1842.

Depuis *Guillaume Tell*, dit-on de toutes parts, Rossini n'avait rien produit, ou du moins rien publié. On se trompe : il a paru en 1835, chez l'éditeur Troupenas, un petit cahier intitulé modestement : *Soirées musicales*, lequel, assurément, renfermait plus d'idées neuves, plus de chants heureux, plus d'inventions harmoniques qu'il n'y a eu dans bien des opéras. Se peut-il qu'on ait oublié déjà *l'Invito*, *la Tarentelle*, et surtout les quatre duos qui terminaient cette collection : *la Regata*, *la Pesca*, *la Serenata*, *i Marinari!* quatre chefs-d'œuvre qui seuls auraient suffi pour placer leur auteur au premier rang parmi les musiciens ! A la vérité, c'était le temps où le goût du faux éclat, de l'emphase, des effets violens et heurtés, avait envahi tous les arts; et dans les *Soirées musicales*, dépourvues d'ailleurs de timbales et de cornets à pistons, il n'y avait ni vociférations étranges ni modulations saugrenues; il n'y avait que du chant et de l'harmonie. Mais c'étaient souvent des formules d'harmonie et de chant dont il n'existait aucun modèle. Par cette publication, Rossini ouvrait à la musique de salon une route toute nouvelle. Bien des compositeurs s'y sont jetés à sa suite, mais aucun n'a pu l'y atteindre. Aujourd'hui que le public paraît revenir à des idées plus justes, à des goûts sains, comme un malade qui, après une longue fièvre, entre enfin en convalescence, qu'il me soit permis, avant d'arriver au *Stabat*, de rappeler une œuvre qui, pour être peu volumineuse, n'en est pas moins remarquable, et qui, par

son originalité, suffit peut-être à constater une phase distincte dans la carrière de ce génie si fécond et si divers.

A peine le *Stabat* fut-il annoncé, qu'une question s'éleva parmi les musiciens, et, comme il arrive toujours, fut chaudement controversée, avant même que l'objet en discussion fût connu. Sera-ce véritablement de la *musique religieuse?* ou, en d'autres termes, Rossini est-il capable de s'asservir aux formes scolastiques dont l'emploi constitue proprement ce qu'on nomme le *style sacré*? A la vérité, ce n'était là qu'une vieille question qui s'agite depuis trente ans autour de l'auteur du *Barbier*, sans qu'il s'en soit ému le moins du monde.

Les formules du style dit savant (imitations serrées, canons, etc.), qu'il est d'usage d'employer dans la musique religieuse, en sont-elles un élément si nécessaire qu'à d'autres conditions elle ne saurait exister? Si l'on ne consulte que le bon sens, la musique religieuse est celle qui inspire le sentiment religieux; celle qui fait naître en notre âme cette émotion intime, tendre, fervente, qui donne le désir et la faculté de prier; celle, en un mot, qui peut s'associer à une prière. Il y a des harmonies si pures, qu'on est disposé à prier dès qu'on les entend; il y a des mélodies si suaves, si nobles, si élevées, qu'on croit prier lorsqu'on les chante. Le rituel de l'église catholique en contient beaucoup de cette espèce, et qui ont un tel caractère que le dévot le plus illettré, qui unit sa voix à celles du chœur, prie véritablement en les répétant, bien qu'il ignore le sens des mots qu'il prononce.

Je le demande à tout homme de bonne foi, ainsi qu'à tout musicien assez raisonnable pour laisser un moment à l'écart ses habitudes et ses préjugés d'école, la musique savante a-t-elle jamais produit cet effet là? Tout auditoire rassemblé dans une église se compose de deux parties: ceux qui ignorent le contre-point (c'est la masse), ceux qui

le savent (c'est l'exception). Pour les premiers, toute la science du compositeur est évidemment perdue. Pour les autres..... s'ils veulent absolument se rendre compte de ce qu'ils entendent, suivre dans tous ses détours la marche des parties, épier les *rentrées*, comparer les différens termes de chaque *imitation*, auront-ils encore le loisir de penser à Dieu? Non. Ce qu'il faut à l'église, ce sont des chants calmes et solennels, et surtout des chants simples, qu'on puisse entendre sans effort et répéter sans travail, et qui, cependant, ne réveillent jamais aucun souvenir terrestre, aucune pensée mondaine. Le plain-chant remplit admirablement toutes les conditions de ce programme; voilà la vraie musique sacrée! L'autre.... quelque génie qu'y aient mis les grands maîtres qui s'y sont livrés, ce n'est réellement que de la musique de concert faite sur les mots latins.

Le *Stabat* de Rossini ne doit donc être considéré que comme une pièce de concert.... — concert *spirituel*, si l'on veut. — C'est un poème musical établi sur une donnée religieuse : c'est un *oratorio*, et non une prière. C'est enfin de la musique sacrée comme les vers d'*Esther* et d'*Athalie* sont de la poésie sacrée. Cela posé, qui osera blâmer l'auteur d'avoir employé de préférence les procédés qui étaient le plus en rapport avec la nature particulière de son génie? d'avoir été lui, et non pas un autre? Qui osera nier qu'il fût le maître de choisir la route, pourvu qu'en définitive il parvînt au but?

Qu'il l'ait atteint, ce but; qu'il ait peint ce qu'il avait à peindre, qu'il ait exprimé ce qu'il devait exprimer, du moins, en général, c'est ce qu'on ne peut révoquer en doute, et il suffit, pour l'attester, de l'enthousiasme universel dont la première exécution du *Stabat* a provoqué l'explosion.

En résumé, le *Stabat Mater* est une œuvre du premier ordre, digne en tout point de son auteur, et qui ne peut qu'ajouter encore à sa grande renommée. Pourquoi ce gé-

nie si fertile, si puissant, si riche encore, bien qu'il ait tant dépensé, s'est-il condamné tout d'un coup au silence? On comprend sans peine qu'après vingt années d'une activité dévorante, il ait senti le besoin d'un repos; mais ne s'est-il pas assez reposé ?

GUSTAVE HÉQUET.

LA PRESSE.

18 Janvier 1842.

Le bruit court, et Dieu veuille qu'il soit vrai, que le *Stabat* n'est en quelque sorte qu'un ballon d'essai, et qu'un grand opéra en cinq actes n'attend que le succès de l'oratorio pour se produire. — On peut dès à présent le mettre en répétition, car jamais triomphe ne fut plus complet.

Les difficiles et les gens à goût sévère, qui ne rêvent que style primitif, qui voudraient que l'on imitât dans les arts les formes des premiers temps du christianisme, qui n'admettent, comme peintures religieuses, que les Christs byzantins sur fond d'or, de Bizzamano, de Barnaba ou de Margheritone, les vierges allongées de Giotto ou de Hemling, et, comme musique d'église, que le plain-chant grégorien, le style fugué et le contre-point fleuri, trouveront sans doute que le *Stabat* de Rossini n'est pas assez ennuyeux pour de la musique sacrée; on opposera à son *Stabat* le *Stabat* de Pergolèse et les œuvres religieuses de Palestrina, de Marcello, de l'abbé Clari, d'Haydn, de Sébastien Bach et autres grands maîtres qui ont loué Dieu selon leur génie et la mode de leur temps.

Certainement personne n'admet plus que nous les chefs-d'œuvre anciens et n'a plus de respect pour eux : nous pensons que le passé doit être pour le présent un sujet d'études et d'encouragement. Les hommes d'autrefois furent grands, mais ceux d'aujourd'hui le sont. Ainsi point de ridicule archaïsme. Exprimons nos idées avec les formes de notre époque, en profitant toutefois de l'expérience des siècles précédens.

Nous trouvons que Rossini a donné une nouvelle preuve de ce merveilleux bon sens et de cette raison supérieure qui le caractérisent, en ne s'attachant pas à la recherche de formes vieillies et surannées, respectables seulement dans les chants lithurgiques. La prière de *Moïse*, quoiqu'elle ne soit pas dans la coupe des morceaux sacrés, n'en est pas moins un des chefs-d'œuvre de la musique religieuse. — Une mélodie noble, simple et sévère, une phrase pleine d'élan et d'effusion, peuvent très bien avoir le caractère chrétien en dehors des formes compassées et pour ainsi dire algébriques de l'art musical du XVIe ou XVIIe siècles.

Le caractère de notre temps, c'est l'action, le drame; tout ce qui n'a pas la coupe dramatique intéresse peu les masses; c'est une vérité que nous reconnaissons à regret, car trop souvent le drame ne s'oublie que par le sacrifice de la fantaisie et du détail. Rossini l'a parfaitement compris. Sans sortir de la couleur grave et recueillie qu'exigeait la donnée même, il a cependant conçu sa composition dans un style plus dramatique et, en quelque sorte, plus théâtral que ne le comporte ordinairement la musique d'église.

Quelques personnes habituées au catholicisme froid, sombre, sévère, presque janséniste de l'église française, ont pu trouver que le *Stabat* manquait de profondeur et de mélancolie, et qu'on n'y sentait pas assez les pointes du glaive entrer dans l'âme de la mère douloureuse.

Le catholicisme italien n'a pas cette teinte austère et franche que l'inclémence du nord a imprimée au nôtre. C'est un catholicisme heureux, souriant, presque gai, toujours en fête, qui ne craint pas de laisser entrer les violons et les airs d'opéra dans ses églises dorées, peintes de fresques azurées et blondes, revêtues de marbres de couleur, pleines d'orangers et de myrthes, de parfums et de chants d'allégresse; un catholicisme plus familier et plus humain qui se mêle à la vie et l'accepte comme elle est.—Le *Stabat* de Rossini, qui

(1) Cette [illegible] (voir [illegible])

paraîtrait trop élégant sous les sombres ogives de Notre-Dame, serait parfaitement à sa place sous les plafonds splendides de Sainte-Marie-Majeure.

Dans ce temps où le culte du laid a tant de prêtres, où les monstruosités pénibles passent pour des œuvres de génie, Rossini a pour nous le mérite d'être *beau* comme un Grec d'Athènes. Avec lui, rien de difforme, rien de bizarre, rien de contourné; tout est simple, limpide, transparent, d'un dessin aisé, d'une élégance qui ne se dément jamais, d'une perfection de formes admirable. Rossini est un artiste vraiment antique. — A ce sentiment de la beauté il joint l'*esprit*, qualité toute moderne, presque inconnue de l'antiquité souriante et sereine.

C'est donc dans ce système italien d'élégance, de beauté et de mélodie qu'est écrit le *Stabat*. Point de cris forcenés, point d'éclat tumultueux, pas d'accompagnemens assourdissans; une douleur compatissante, une mélancolie voilée, une lamentation que tempère déjà la gloire du paradis entrevu! Quelque chose de doux, de blanc et de suave, dans le goût de la Madeleine de Canova, où l'on pourrait désirer plus d'abattement mais non plus de grâce et de beauté.

C'est une musique tout-à-fait dans la proportion de notre époque, où, sans dévotion farouche, l'on respecte et l'on plaint les douleurs de la Mère divine auprès de l'arbre de la croix.

Une seconde audition de l'œuvre du maître va avoir lieu aux Italiens; — de nouvelles beautés jailliront en foule de cette opulente partition, car les œuvres du génie ont cela de particulier, que leur beauté s'accroît à chaque épreuve, tandis que les œuvres de talent plaisent d'abord et fatiguent vite.

Maintenant, ô maître souverain, à l'Opéra!

THÉOPHILE GAUTIER.

LA PHALANGE.

11 Février 1842.

Enfin cette grande voix, muette pendant douze ans, s'est fait entendre à notre âme charmée. La lyre de Racine se reposa aussi pendant douze années après *Phèdre*, et puis ses cordes résonnèrent de nouveau pour un hymne suave et religieux, l'*Esther*, qui devait suivre bientôt le poème immense d'*Athalie*. Nous avons le *Stabat* : vienne maintenant le chef-d'œuvre du maestro !

A propos de l'œuvre nouvelle, nous avons eu des théories incroyables. Il y a de bonnes gens qui regrettaient que Rossini ne leur eût pas donné du plain-chant. De nos jours, au milieu des tentatives impuissantes de réaction vers les excès religieux, s'est produite chez quelques peintres la manie de faire rétrograder l'art vers les essais informes du moyen-âge. Les prétentions de certains amateurs de musique ne sont pas moins ridicules. On ne veut pas comprendre que les dogmes s'épurent et se transforment, et que les formules que les arts, dans leur enfance, employaient, il y a trois cents ans, pour exprimer le sentiment de l'humanité, seraient aujourd'hui insuffisantes et parfaitement déplacées. La raideur, l'économie, la monotonie convenaient à la religion d'alors, religion triste, sombre, qui proscrivait le luxe et la variété abondante. Aujourd'hui on recrépit nos églises, elles se dorent et s'illuminent ; les évêques consacrent par leurs prières les grands instrumens de la richesse. Les nuages épais qui couvraient le ciel, ne montrant à l'horizon qu'un trait de feu à l'homme épouvanté, se dégagent ; une aube rayonnante paraît, et la nature pré-

lude à des chants de délivrance et de bonheur. Si donc l'artiste va s'inspirer à des sources taries, il fera une œuvre morte.

En général, il faut le dire, la presse parisienne s'est honorée en rendant au sublime génie de Rossini l'hommage qu'il mérite. Si parmi les critiques quelques uns ont regretté le plain-chant, ceux-là mêmes ont reconnu que le *Stabat* était une œuvre capitale et d'une expression dramatique puissante.

Le *Stabat* est un ouvrage considérable, et, parmi les compositeurs vivans, Rossini seul pouvait déployer autant d'abondance, de verve et de vraie puissance harmonique. Les partisans exclusifs de Mozart, en Italie, avaient comparé Rossini à Pietre de Cortone. M. Bayle disait de lui, en 1824 : « C'est le Voltaire de la musique. » Cette comparaison était plus juste à l'époque. Aujourd'hui, le génie du maestro me paraît offrir particulièrement une grande analogie avec celui du Titien. Prenez donc le *Christ au tombeau* du Musée; éclairez, vers l'horizon, cette atmosphère douloureuse d'un rayon plus pur, à la Véronèse; introduisez dans ces figures de femmes éplorées un trait de charme adouci, comme en offrent Louis Carrache et les Lombards : vous aurez une frappante image du *Stabat*. Y a-t-il dans cette œuvre une transformation nouvelle du génie de l'artiste? Je ne le pense pas; et je ne vois pas d'ailleurs quelle transformation pourrait s'opérer désormais dans la manière de cet homme surprenant. Il a atteint les limites suprêmes.

Rossini est un de ces esprits immenses, auxquels a été accordée, avec la puissance souveraine de l'invention, la force de calculer le degré et le mode d'expansion qu'il doit donner à son âme mélodique pour plaire aux hommes. C'est évidemment un des caractères les plus fortement influencés par la *cabaliste*, que l'on puisse trouver; disposition rare chez les artistes supérieurs, qu'entraîne plus généralement

la fougue aveugle de l'enthousiasme. Rossini n'a pas jeté son œuvre au monde, tout d'une pièce, sans s'inquiéter si le monde comprendrait. Il s'est chargé lui-même de faire l'éducation de son public; il a travaillé vingt ans à le rendre digne d'entendre *Guillaume Tell*.

Rossini a l'esprit trop juste pour avoir pu s'étonner des lenteurs que le peuple français mettait à se dégrossir l'oreille et à se former le goût. D'autres causes vinrent le décourager. Le maestro, sur de hautes sollicitations, avait quitté son Italie et adopté la France pour séjour. C'était un hommage et un honneur pour notre pays. Le souverain l'accueillit avec distinction, et lui accorda, avec une pension, un titre honorable. Une révolution arrive : et cette révolution, faite au nom de la liberté et du bien, commet une brutale injustice; et cette révolution, faite au nom de l'accord des peuples, a pour effet de chasser du pays un noble étranger qui l'honorait par sa présence; et cette révolution, qui a donné un emploi à tout farfadet tenant par un lien quelconque aux hommes célèbres de la révolution et de l'empire, ne trouve pas le moyen de laisser une place, un titre ou une pension à l'homme qui a doté la France de *Guillaume Tell*, au plus grand génie artistique de notre siècle! Que la foule méconnaisse, cela se conçoit; mais que le souverain, que les chefs d'une grande nation oublient ainsi les services rendus au pays, négligent à ce point l'intérêt de sa gloire, cela est inqualifiable. C'est une honte : et de tels actes, autant que les piteuses voies de notre activité politique, prouvent que la France dégénère. O glorieux temps disparus, où les maîtres de l'art italien recevaient dans notre patrie une hospitalité magnifique! où François Ier offrait asile dans ses palais au vieux Léonard, et le comblait de dons et de soins pieux, uniquement pour qu'il fît honneur à la France par son séjour et y achevât dans le repos son illustre vieillesse!

Le sentiment des grandes choses est-il donc éteint? Ainsi

M. Bayle avait raison lorsqu'il s'écriait : « Rossini, n'allez » pas à Paris, vous y serez bien vite confondu avec le vul- » gaire des généraux, des ambassadeurs et des conseillers » d'État ! » L'âme de la nation a-t-elle perdu ses pures inspirations, et les chefs de l'État ne sont-ils plus préposés à la garde des flammes sacrées? Avons-nous une commission des beaux-arts? que fait-elle? que comprend-elle? à quoi sert-elle? N'était-ce pas d'elle que devait venir le secours pour compléter cette éducation du public, poursuivie avec tant de puissance par le compositeur? L'art lui-même a fait défaut au plus grand des prêtres de son culte. Il semble que l'Opéra lui-même écarte systématiquement celui qui devrait dominer en souverain sur notre première scène. Si l'on joue *Guillaume Tell*, c'est peut-être en considération de M. Duprez. Il y a dix ans que *Moïse* n'a été représenté en entier, et lorsqu'on daigne annoncer le troisième acte du célèbre *oratorio*, c'est pour le profaner par une exécution ridicule. Enfin, pour combler la mesure, lorsque des chants nouveaux s'exhalent de l'âme mélodieuse, lorsque Rossini en fait encore hommage à la France, ce n'est ni l'Opéra ni le Conservatoire qui accueille l'œuvre du divin maître, et elle serait restée obscure sur les pianos des gens de goût, si les Italiens, moins oublieux des services rendus et plus religieux envers le génie, n'avaient accepté l'honneur d'exécuter le *Stabat*. La société des concerts est pauvre, je le sais; mais n'était-ce pas le cas, pour la direction des Beaux-Arts, d'intervenir et d'employer, pour faire entendre l'œuvre nouvelle au Conservatoire, une part de ces fonds d'encouragement qu'elle gaspille d'une façon si déplorable?

Il est temps de mettre un terme à tant de torts accumulés. Il faut qu'enfin l'Opéra de Paris ouvre avec respect ses portes à l'illustre auteur de *Guillaume Tell*. Est-ce à dire que, pour obtenir la faveur de reparaître sur cette scène glorifiée par lui, Rossini devra venir faire, à la rue Lepelletier, d'ob-

séquieuses salutations? Quel intervertissement de rôles! Entendez-vous donc résolument le ravaler au dessous de vos conseillers d'État et de vos traîneurs de sabre, cet homme sublime? Ah! dans une société qui aurait, avec le sens commun, le sentiment des justes réparations, tous nos prétendus directeurs des Beaux-Arts devraient aller humblement à Pesaro porter leur requête suppliante et faire amende honorable. Mais ce ne serait pas les punir; car celui-là s'honore qui s'humilie devant le génie.

D. L.

Hyères, 20 février 1842.

Nous n'avons pas jugé à propos d'insérer textuellement dans ce recueil, les rares critiques auxquelles ont donné lieu les premières auditions du nouveau chef-d'œuvre de Rossini, par la raison qu'elles sont reproduites en même temps que réfutées dans les jugemens qui précèdent. Nous dirons seulement quelques mots de celles qui ont paru depuis, sans chercher à approfondir les motifs, étrangers à l'art, qui ont pu les dicter.

Un des plus sévères censeurs du *Stabat*, qui n'a pas consacré moins de trois grands articles à attaquer l'œuvre du maître, veut bien reconnaître que la presse a été à peu près unanime pour le louer; mais il part de là pour se déchaîner contre le mauvais goût de ses confrères, auxquels il reproche, dans le style le plus acerbe, leur ignorance de la matière. Il pose en principe que : « la législation » d'une science ou d'un art appartient à ceux qui » le connaissent, parce qu'ils l'ont étudié à fond, et non » pas à ceux qui décident qu'un morceau de musi- » que est admirable parce qu'il leur plaît. » Nous sommes loin de contester la vérité de cette proposition ; pour ce qui est de l'application qu'on voudrait

en faire, nous ferons remarquer que le premier article de cette Notice porte la signature de A. ADAM, qui est connu généralement comme auteur du *Châlet* et du *Postillon de Longjumeau*, et qui du reste, en sa qualité d'organiste, est depuis son enfance élevé dans l'étude de la musique d'église. Tels sont ses titres de compétence; nous attendrons que le critique dissident veuille bien faire connaître les siens, que nous ignorons complètement.

Un autre *Aristarque*, qui est chargé habituellement de rendre compte des premières représentations des *Variétés*, du *Palais-Royal* et de l'*Ambigu-Comique*, dans un grand journal dont nous avons extrait un fort bel article, déclare que l'œuvre de *Rossini* est tout simplement un *joli Stabat*, digne tout au plus de fournir à Musard la matière d'un ou deux quadrilles de contredanses; puis il s'écrie, dans un accès d'indignation tout-à-fait grotesque : « Étrange » et lamentable profanation, d'appliquer à ces hym- » nes funèbres *la Muse sensualiste* qui a laissé tom- » ber les mélodies éternellement chantantes de la *Pie Voleuse* et du *Barbier!* » Ce monsieur ignore probablement que le Mozart, auquel nous devons cet admirable *Requiem*, est le même qui a composé *Don Juan* et le *Mariage de Figaro!*... que Pergolèse avait donné au théâtre la *Serva Padrona*, avant d'écrire un *Stabat* qu'on trouve très commode aujourd'hui d'opposer à celui de Rossini, comme un modèle de style religieux, mais que les J.-J. du temps regardaient

comme entaché d'un esprit beaucoup trop mondain. Quelle désolation ne doit pas éprouver ce même J.-J., en apprenant que la *Muse sensualiste* de Chérubini avait *laissé tomber* les mélodies d'*Épicure* et d'*Anacréon*, qui à la vérité ne seront pas *éternellement chantantes*, avant de célébrer les louanges du Seigneur !... Nous avons ouï dire qu'un nommé *Racine* avait écrit la comédie des *Plaideurs* avec la même plume *sensualiste* qui, plus tard, *laissait tomber* les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*... Quelle profanation ! ! !

Dans une autre appréciation de l'œuvre du grand maître que publie une revue mensuelle, et qui a du moins le mérite d'être écrite avec esprit, talent et connaissance de la matière, on rencontre quelques critiques de détail rédigées sur le ton que pourrait prendre un maître avec son écolier. On y tanse vertement Rossini, d'avoir eu la prétention d'exprimer la *gloire du paradis*, soit par une phrase éclatante à deux parties, soit par une pédale sur la dominante, et l'on veut bien lui apprendre que la *gloire du paradis*, découverte en 1734 par J.-B. Pergolèse, se compose de : « notes arrondies » mollement prolongées comme dans une extase béa- » tifique, avec une seconde voix qui, une demi-me- » sure plus tard, prend la quarte pour se confondre » bientôt avec la première sur l'unisson. » Quel malheur que l'auteur de *Moïse* ait ignoré ces choses ! Il est vrai qu'il n'est pas savant ; lui-même en faisait, il y a peu de temps, humblement l'aveu à l'auteur

de la *Vieille*, qui lui répondait avec toute la gravité d'un professeur de fugue et de contrepoint : C'EST VRAI. Nous trouvons ce mot sublime ; dans son genre, il vaut le *qu'il mourût* de Corneille.

Il nous reste à dire quelques mots d'une brochure in-8°, de trente-quatre pages, publiée sous ce titre : « *Observations d'un amateur non dilettanti, au su-* » *jet du Stabat de M. Rossini.* » Avec cette épigraphe tirée de l'évangile Saint-Simonien : « *A chacun* » *selon ses œuvres.* » L'auteur n'a pas jugé à propos de faire connaître son nom, qui n'est désigné que par les initiales J. A. D., mais il ne dissimule pas ses sympathies ; c'est la musique *mystérieuse et biblique* de Lesueur, c'est le *Pie Jesu* de la messe de *Requiem* de Desvignes, qui paraissent être pour lui les modèles de la musique religieuse de notre époque. Ce qui n'empêche pas, toutefois, que sa *fibre sensible*, comme il le dit lui-même, ne *frémisse* à l'audition du *Soleil de ma Bretagne*, de mademoiselle Loïsa Puget. Il rend, du reste, complètement justice au *mérite musical* de la partition de Rossini ; c'est seulement sur le point de vue *poétique* qu'il croit devoir la critiquer. Il pense, par exemple : « Que le début d'une semblable composition doit » être sévère et grave, et doit annoncer le caractère » dominant de l'ensemble. Condition que ne remplit » pas, selon lui, le premier morceau du *Stabat ;* car » le ton de *sol mineur* triste et mélancolique, n'est » peut-être pas assez imposant, et le balancement

» du rhythme à 6/8 ne paraît pas non plus très con-
» venable..... » Il faut en vérité être possédé de la rage de la censure, pour attaquer avec de telles pauvretés une création du génie. Que signifie, en effet, ce ton de *sol mineur* qui n'est pas assez *imposant?* M. J. A. D. n'a-t-il donc jamais entendu la *prière de Moïse?* Pour ce qui est du rhythme à 6/8, qui paraît le contrarier par son *balancement*, nous lui ferons remarquer que c'est précisément celui sur lequel on chante dans toutes les églises la prose du *Stabat*.

Toutes les critiques que contient cette brochure sont de la même force; on y reproche à Rossini d'avoir noté la syllabe *fleret* une tierce plus haut que *homo*, ce qui n'est pas l'accent de la nature en semblable occurrence; on affirme qu'un *sol* syncopé, sautant sur une sixte mineure, conviendrait à merveille à un personnage enflammé d'un amour tout terrestre, mais n'a rien de symbolique, de céleste. Nous ne voyons pas trop ce qu'on pourrait répondre à des argumens aussi lumineux, et nous ne nous y arrêterons pas davantage. Nous nous contenterons de faire savoir à M. J. A. D. que plusieurs faits cités par lui manquent d'exactitude, et nous croyons lui rendre service en déclarant :

1° Que Rossini, pendant son séjour à Paris, ne s'est pas essayé dans des quatuors d'instrumens;

2° Qu'il n'a pas pendant le même temps écrit une

messe, et que par conséquent cette messe n'a pas été exécutée à huis clos dans un cercle d'amis;

3° Que le duo : *Amour sacré de la patrie*, ne se trouve pas dans la partition de *Guillaume Tell*, mais dans celle de la *Muette de Portici*;

4° Enfin, que Rossini n'a pas retouché son *Stabat* depuis qu'il est question de le publier à Paris; il n'a fait autre chose que le compléter, c'est à dire ajouter quatre morceaux aux six qu'il avait écrits en 1832. S'il a dû en résulter un manque d'unité, c'est un défaut qu'on doit retrouver dans la partition de *Moïse* et dans tous les opéras de Gluck qui ont été composés de cette manière.

Nous déclarons, en terminant, que nous adoptons complètement la maxime Saint-Simonienne : « A chacun selon ses œuvres, » qui sert d'épigraphe à la brochure; et c'est pour cette raison que nous ne nous occuperons pas davantage des tristes attaques dirigées contre le chef-d'œuvre de Rossini, qui est du reste parfaitement en état de se défendre lui-même.

E. T.

IMPRIMERIE DE PLON FRÈRES, RUE DE VAUGIRARD, N° 36.